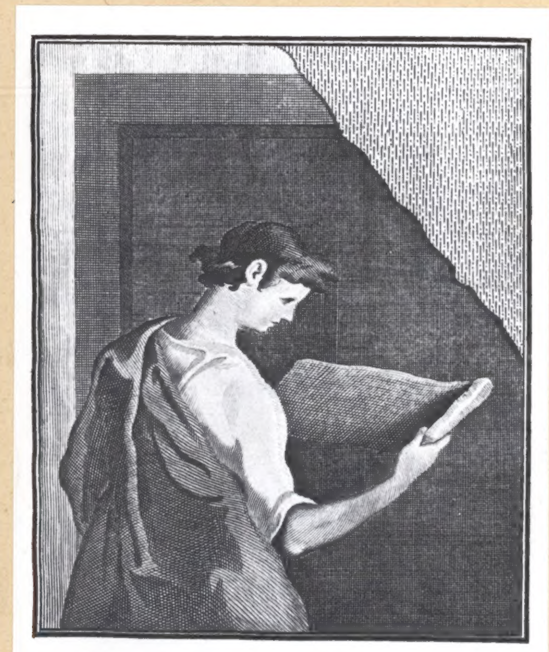
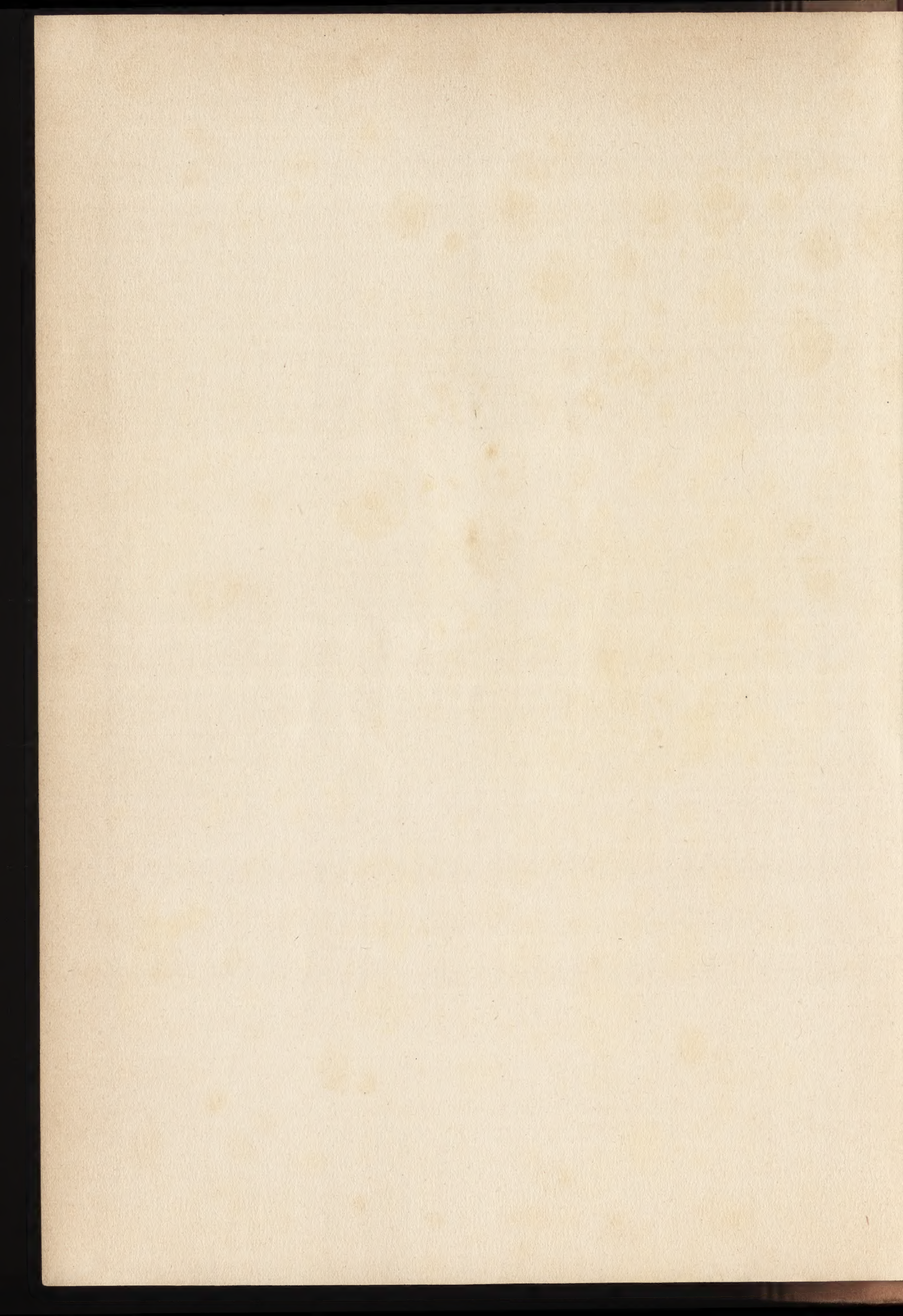
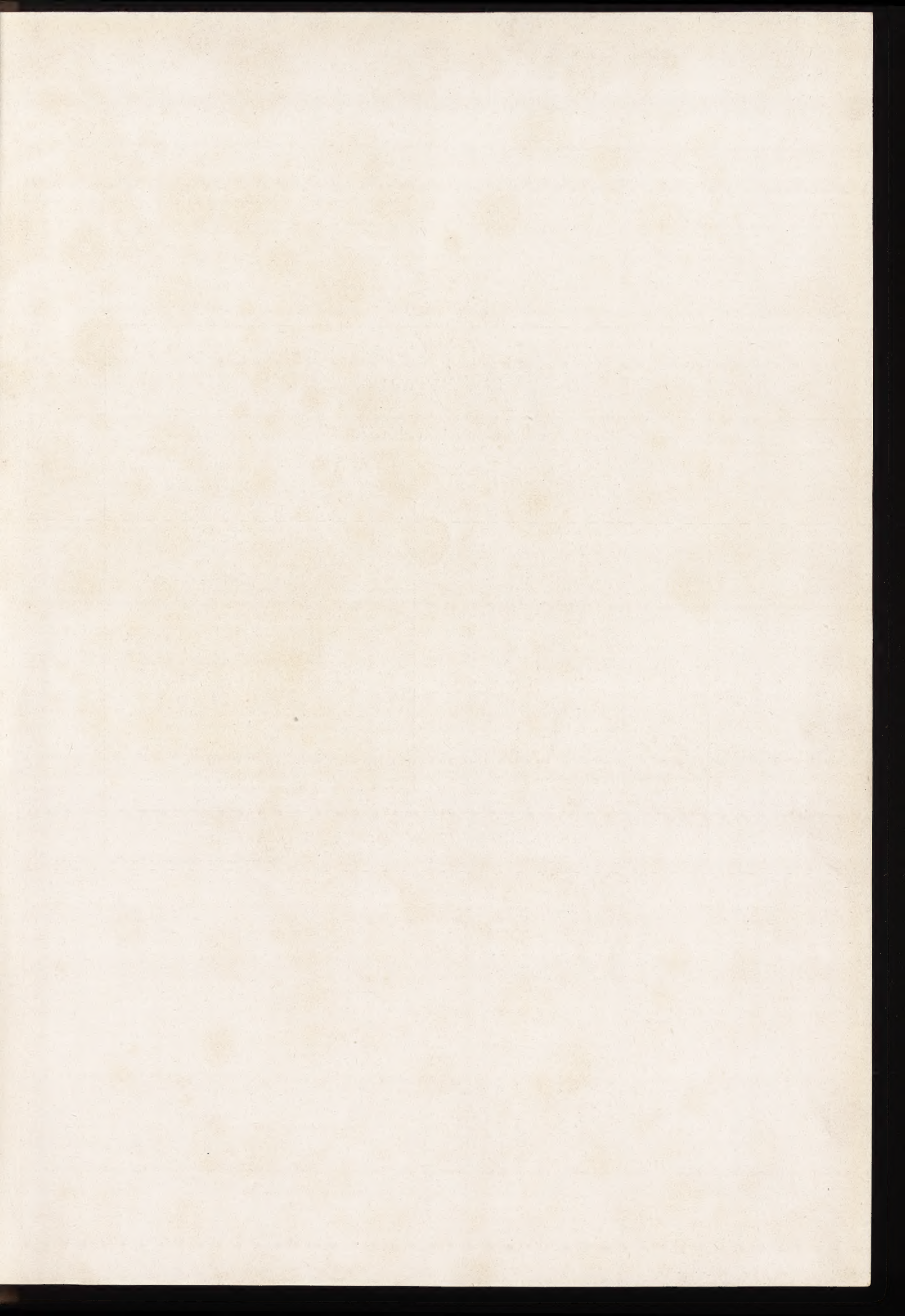
CORREGGIO







CORREGGIO

KLASSIKER DER KUNST

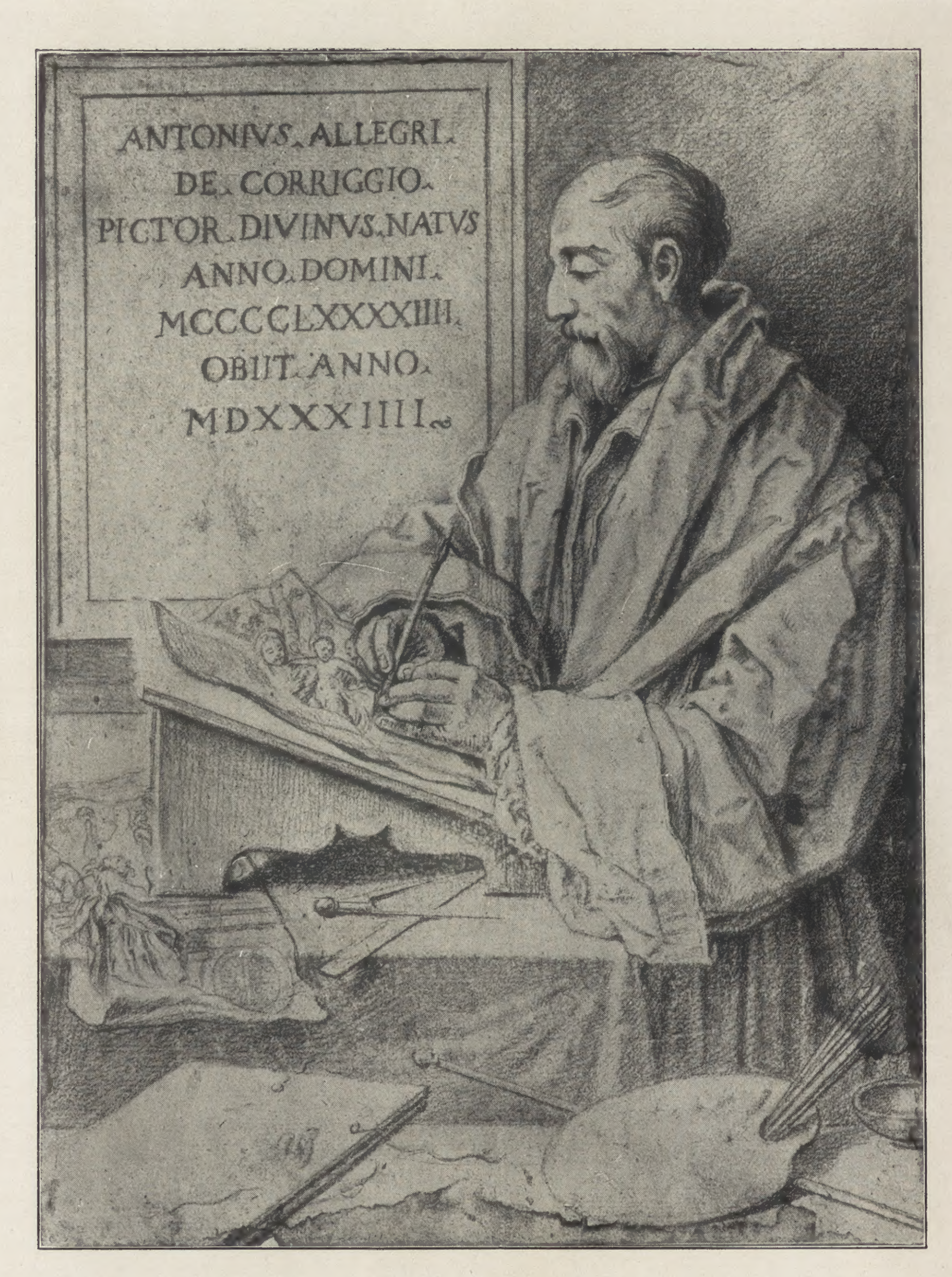
IN GESAMTAUSGABEN

ZEHNTER BAND

CORREGGIO

STUTTGART UND BERLIN
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT





Bildnis Correggios

Nach einer Zeichnung von Carlo Maratta in der Albertina in Wien

CORREGGIO

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 196 ABBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN

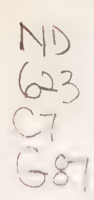
VON

GEORG GRONAU



STUTTGART UND BERLIN

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT



Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

VORBEMERKUNG

Die Schwierigkeit bei der Zusammenstellung des Lebenswerkes von Correggio bestand nicht sowohl in dem Sammeln des Materials, das in den Monographien von Meyer und Ricci trefflich bearbeitet vorliegt, als in dessen chronologischer Ordnung. Denn hier ist vieles noch heute im Flusse, die Ansichten gehen gelegentlich weit auseinander; der festen Anhaltspunkte mangelt es mehr wie bei irgendeinem Meister der Hochrenaissance sonst. Widerstrebend nur entschloß sich der Herausgeber dazu, um der Einheitlichkeit mit den bisher erschienenen Bänden der „Klassiker der Kunst" willen, jedem Werk das Datum seiner Entstehung beizufügen; er bittet, diese im allgemeinen approximativ fassen zu wollen. In den Anmerkungen wurde versucht, die Reihenfolge im einzelnen zu begründen und zu rechtfertigen.

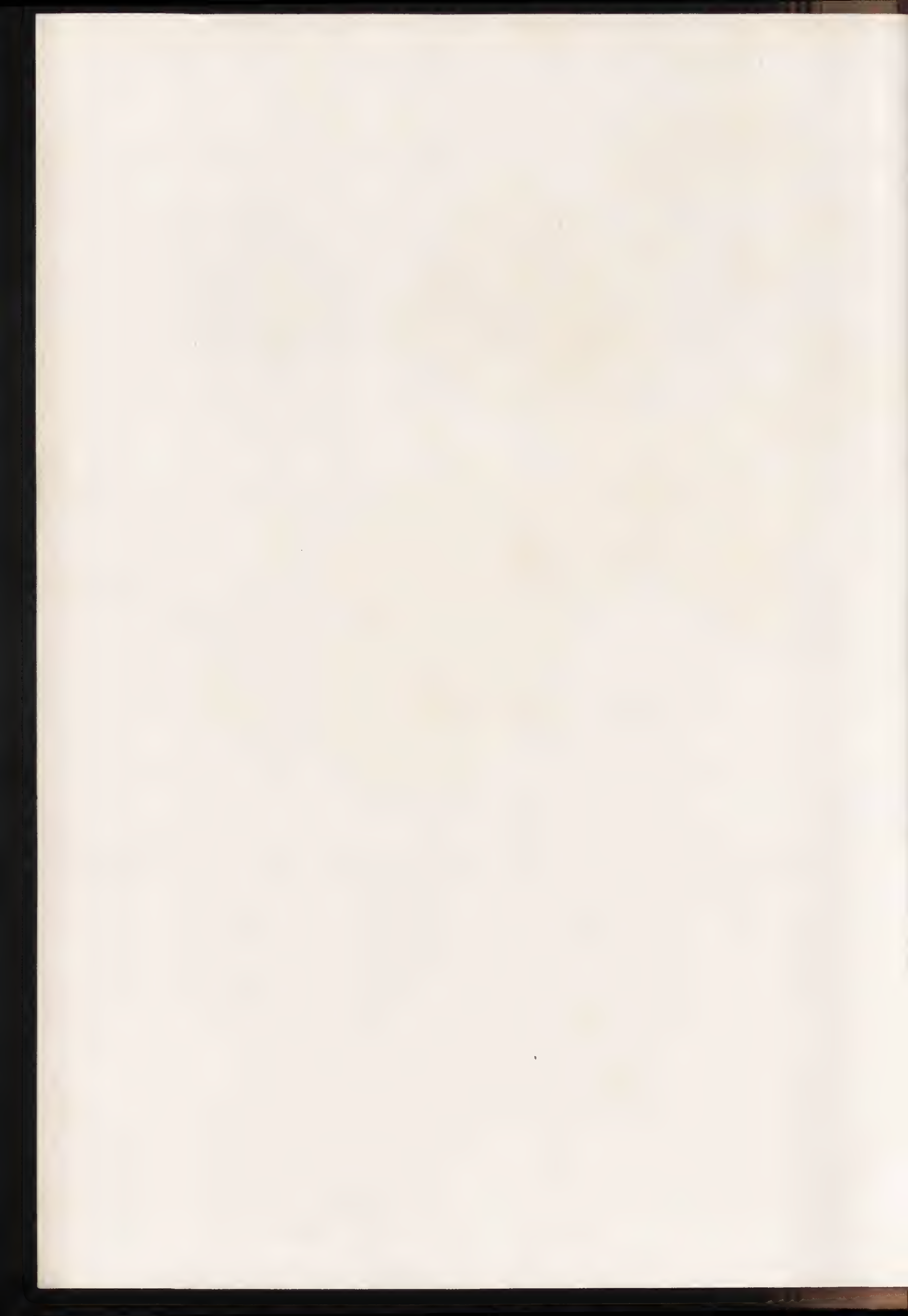
Wenn es gelungen ist, die Werke des Correggio in einer Vollständigkeit zu geben, wie sich keine frühere Publikation über den Meister rühmen darf, so verdankt der Herausgeber dieses, außer der unermüdlichen Sorge der Verlagsanstalt, der tätigen Mithilfe seiner Freunde. Es ist ihm eine willkommene Pflicht, namentlich den beiden besten Kennern des Meisters, dessen Namen dieses Buch trägt, Gustavo Frizzoni und Corrado Ricci, für tatkräftige Unterstützung und wertvollen Rat an dieser Stelle seinen Dank auszusprechen.

S. Domenico di Fiesole, im Februar 1907

Georg Gronau



Aus der „Madonna mit dem heiligen Franziskus" (vgl. S. 13)





Ansicht von Parma

CORREGGIO

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

Ein jedes Zeitalter hat nicht nur das Streben, für die Ideen, die es erfüllen, einen eigenen künstlerischen Ausdruck zu finden, sondern will auch die Kunst der Vergangenheit von dem Gesichtspunkt der eigenen Produktion aus betrachten. Die bestehenden Urteile werden immer wieder einer Revision unterworfen; wie auf allen Gebieten des Geisteslebens, bewegt sich auch hier die Entwicklung in Gegensätzen.

Gerade die zweite Hälfte des letztvergangenen Jahrhunderts hat mit der traditionellen Schätzung rücksichtslos aufgeräumt und hat, indem sie vieles umstürzte, neue Gebiete der Betrachtung erschlossen. Denn eine solche revolutionäre Bewegung verfolgt stets den (freilich nicht oft eingestandenen) Zweck, in der Kunst der Vergangenheit die Vorläufer der eigenen Bestrebungen aufzudecken und damit gewissermaßen eine historische Rechtfertigung zu gewinnen, indem das scheinbar Neue nun als Fortsetzung bereits vorhandener Ideen, als deren vielleicht nur rücksichtslosere Weiterausbildung erscheint.

Die Theoreme nun, welche der Kunst der letzten Vergangenheit ihr Gepräge gaben, waren der sogenannten idealistischen Richtung so heftig entgegen, daß deren Hauptvertreter notwendig von dem Ruhm einbüßen mußten, den Jahrhunderte ihnen niemals bestritten hatten. Man kann genau verfolgen, wie in gleichem Maße, als Velazquez und Rembrandt aufstiegen, das Gestirn Raffaels und Correggios an Glanz verlor.

Nicht minder war ihrer Schätzung jene Anschauung verhängnisvoll, die sich das Genie nicht anders denn als rücksichtslose Kraftnatur vorzustellen vermag: als ein Wesen, das, gewissermaßen vorherbestimmt, von anderen nichts annimmt, von frühesten Anfängen an sein Ich offenbart und durchsetzt, keine Einflüsse von außen her, keine Konzessionen nach außen hin kennt. Dem Genie, das mit der Gewalt eines Naturereignisses auftritt, verzeiht man auch die Uebertreibungen; man gedenkt nicht der verhängnisvollen Wirkungen auf andere: es ist, wie es ist, der Stein, von urweltlicher

Schleudermacht geworfen, den man liegen lassen muß. Hat man in der Frage, ob Michelangelo, ob Raffael der Größere sei, vor fünfzig Jahren noch unbedingt für den Urbinaten entschieden (man darf Jakob Burckhardt als Kronzeugen anrufen), so würde sie heute nicht lauten, ob Michelangelo das größere Genie gewesen, sondern ob man, an seinen ungeheuern Dimensionen gemessen, Raffael überhaupt als Genie bezeichnen möchte.

Die stärkste Einbuße seines Ruhmes hat aber Correggio in den letzten Jahrzehnten erfahren. Zu Lebzeiten nur einem verhältnismäßig kleinen Kreise bekannt, war er bald nach seinem Tode durch Giorgio Vasari an die richtige Stelle, als einer der Begründer der klassischen Kunst, zusammen mit Leonardo und Giorgione, gestellt worden. Der Ausgang des Jahrhunderts brachte ihm den weithin hallenden Ruhm, als die Carracci sich zu dessen Herolden und durch ihre rasch ganz Italien beherrschende Kunst Correggios künstlerische Ideale allen geläufig machten. Der Meister wurde jetzt, fast zwei Generationen nach seinem Tode, das allgemeine Vorbild, seine kühnen Neuerungen auf dem Gebiete der Gewölbemalerei überall nachgeahmte Muster; und leider, muß man hinzusetzen, trugen auch seine Schwächen, riesenhaft vergrößert, zur weiteren Auflösung einer ohnehin dekadenten Kunst wesentlich bei.

Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert sind die eigentlichen Träger seines Ruhmes geworden. Denn der Meister, dem fast schon die Mitwelt den Namen des „Malers der Grazien" zuerkannte — er kommt in dem schönen lateinischen Gedicht vor, das der Florentiner Fabio Segni verfaßt hat, und das am Schluß von Vasaris Biographie steht —, wie hätte er nicht dem französischen Geschmack zusagen sollen, der keine andere Eigenschaft über die herzbezwingende Anmut setzt? In den immer mehr sich häufenden Reisebeschreibungen namentlich französischer Italienbesucher tritt denn auch die höchste Bewunderung vor Correggio an die Oeffentlichkeit und wird durch die ganze Welt getragen: schon stellt man ihn mit Raffael in einen Vergleich, der nicht immer zu dessen Gunsten ausfällt. Das Zeitalter des Rokoko betrachtet und feiert ihn als seinen Ahnherrn.

Dann erfolgt der gewaltige Umschwung zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, der alle Traditionen über den Haufen wirft. Correggios Ruhm verblaßt. Hat Jakob Burckhardt neben allen kritisch-tadelnden Ausstellungen doch Worte der höchsten Bewunderung für ihn, so ist er seither leider zu oft als „quantité négligeable" behandelt worden. Die Künstler glaubten — und glauben — von ihm nichts mehr lernen zu können; das Publikum findet von der modernen Kunst aus seinen Weg nicht mehr zu ihm.

So kommt es, daß, wer heute über Correggio sich äußert, fast wie ein Advokat für seine Sache auftreten muß.

Dagegen hat gerade in der gleichen Zeit die Wissenschaft mehr getan, als in allen früheren Jahrhunderten zusammen geschah, um die Umstände seines Lebens und Schaffens aufzuhellen. Von zwei Seiten her hat man die Aufgabe angegriffen: im eigentlichen Sinne forschend, d. h. Tatsachen sammelnd, die an Stelle von Legenden die wirklichen äußeren Bedingungen dieser Existenz kennen lehrten — und, die wesentlichere und fruchtbarere Methode, die, unbekümmert um Urkunden und Papiere, die Werke selbst befragt, um das Wesen des Künstlers im Innersten zu durchdringen und die Vielheit seiner Malerpotenz in ihre Elemente zu zerlegen.

Die Urkunden haben das äußere Gerippe einer Biographie geliefert, wie es im Wesen dieser Art Quellen begründet liegt. Wir kennen dank ihrer eine Reihe von Daten aus Correggios Leben, wissen, wie oft und wofür er als Zeuge gebraucht wurde, wann er heiratete, die Geburtsdaten seiner Kinder, und wie er sein Geld verwaltete;

daneben, und das sind die einzigen Stücke, die einigen Wert besitzen, haben sie uns wenige feste Daten über die Entstehung seiner Werke erhalten. Aber nicht ein Stück ist darunter von menschlichem Interesse, das irgendwelches Licht auf sein Denken und Empfinden würfe; nicht eine Aeußerung von ihm blieb bewahrt, die uns den Menschen näher bringt: ebenso wie kein Bildnis seine Züge überliefert. Die Werke, und diese allein, um derentwillen der Name Correggios über die Jahrhunderte gedrungen ist, reden so vernehmlich zu uns, wie zu den Zeitgenossen, die ihre Entstehung mit ansahen, von seinen künstlerischen Intentionen, seinem Ringen, Streben und Erreichen.

⁂

Antonio Allegri (Laetus und Lieto nennt er sich in Urkunden) wurde um das Jahr 1494 in dem kleinen emilianischen Städtchen Correggio geboren, Sohn des Pellegrino Allegri und der Bernardina Piazzoli. Die Familie, ursprünglich der Landbevölkerung angehörig, war damals durch den Kleinhandel zu bescheidenem Wohlstand gelangt, ebenso fern der Armut als bequemer Auskömmlichkeit. Ein Vatersbruder des Knaben, Lorenzo, war Maler; und hat Antonio auch von dem geringen Talent des Oheims gewiß nichts im höheren Sinne lernen können, so ist nicht zu unterschätzen, daß er von frühester Jugend an zugeschaut hat, wie man Farben reibt und anmacht und mit dem Pinsel allerhand Wunderdinge — als solche erscheinen dem Kinde doch die primitivsten Gebilde — auf Leinwand und Tafel bringt. Wie frühe mag er sich selbst versucht haben! Dies erklärt, daß er schon als Jüngling die technischen Mittel seiner Kunst völlig zu meistern gewußt hat.



Madonna mit dem Kinde und Heiligen
Gemälde von Lorenzo Costa im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin
(Galerie Wesendonck)

Aber von einem geringen Lokalmaler, wie es Antonios Oheim war, lernt man eben doch nur mechanische Grundlagen und Fertigkeiten; höhere Vorstellungen werden erst durch den Anblick des Bedeutenden geweckt. Auch dazu bot sich dem Knaben unschwer die Gelegenheit.

Man hat sich in älterer Zeit den jungen Correggio gern als das herrlichste Beispiel jener gottbegnadeten Veranlagung vorgestellt, die aus sich selbst heraus ohne äußere Einwirkung zum Meister wird; ohne zu bedenken, daß auch die höchsten natürlichen Anlagen der Leitung und Bildung bedürfen, um nicht als wilde Schößlinge zu verkommen. Man vergegenwärtige sich das kleine, unbedeutende Städtchen Cor-

reggio, fern von Florenz, fern von Rom, und konnte nicht begreifen, nicht daß außerhalb dieser Zentren ein Genie geboren wurde, sondern daß es sich dort zu einer solchen Höhe zu entwickeln vermochte. „Ohne daß er die Meisterwerke der Antike, die der Gegenwart in Rom gesehen hat,“ staunte schon Vasari.

Die Wahrheit ist, daß die geographische Lage von Correggio der Ausbildung des jungen Genius besonders förderlich war. Mehrere Städte, die eine reiche, eigene Kunstentwicklung besaßen, lagen nahe, kaum Tagereisen von seiner Heimat entfernt: Bologna und Mantua; zwei Hauptstädte der Kunst, Mailand und Venedig, in immerhin erreichbarer Nähe; und wenn sich auch keine Zeugnisse erhalten haben, die den Besuch Correggios in einer dieser Städte melden, so wäre es töricht, eine Bekanntschaft wenigstens mit den erstgenannten ableugnen zu wollen.

Die Kreuzung verschiedener Einflüsse in den Jugendwerken Correggios weist nun vorzüglich und ganz bestimmt auf Mantua hin. Hier, in der Stadt der Gonzaga, hatte Andrea Mantegna den Hauptteil seines Lebens verbracht und seine reifsten Schöpfungen gezeitigt; konnte der junge Antonio auch nicht von ihm selbst mehr lernen, denn Mantegna starb 1506, als er etwa zwölf Jahre alt war, so standen glorreich die Werke dieses größten Malers Oberitaliens vor aller Augen. Und in der Geschichte der Kunst: wieviel mehr Einwirkungen vollziehen sich da durch Werke, als von Mensch zu Mensch?

Fast unmittelbar nach Mantegnas Hingang kam der Ferrarese Lorenzo Costa, der seinen Wohnsitz in Bologna gehabt hatte und in seiner Malerei Stilelemente der einen und anderen Malerschule verband, nach Mantua, wo er bis zu seinem Tode (1535) im Dienst der Gonzagen gearbeitet hat. Er hatte vielleicht zuerst in dem Knaben die Vorstellung von höheren Dingen wachgerufen; denn in Correggio, in derselben Kirche von San Francesco, für die der junge Allegri sein erstes Altarbild gemalt hat, befand sich ein Werk des Costa.

Aber abgesehen von der Tätigkeit zweier Künstler wie Mantegna und Costa, bot Mantua oder besser die Schlösser seiner Fürsten, eine nicht gewöhnliche Gelegenheit, das Beste zu sehen. Diese Stadt war durch die Marchesa Isabella d'Este, Gemahlin des Francesco Gonzaga, vorübergehend zum Mittelpunkt aller wie literarischen, so künst-

Madonna della Vittoria
Gemälde von Andrea Mantegna im Louvre zu Paris

lerischen Bestrebungen Italiens erhoben worden. Nirgends konnte man in jenem Augenblick so viel über die größten lebenden Meister hören, so mancherlei von ihnen zu sehen bekommen als eben hier: Bilder von Mantegna und Costa, Perugino und Bellini zierten ihre Zimmer; Leonardo hatte ihre Züge im Karton festgehalten; ein Jugendwerk Michelangelos konnte man mit einem verwandten antiken Stück vergleichen.

Zu diesen Heiligtümern Zutritt zu erhalten, fiel dem Jüngling nicht schwer. Denn die Fürstin, die in seinem Heimatsort Hof hielt, Veronica Gambara, die Gattin des Giberto da Correggio, eine geniale Frau, deren Namen die Literaturgeschichte mit Achtung nennt, gehörte zu dem engeren Kreis Isabellens. Noch bezeugen erhaltene Briefe ihre Beziehungen; eines der letzten Dokumente über Correggio ist ein solches Billett, worin Veronica der Freundin von einem gerade vollendeten Meisterwerk „unseres Antonio“ Mitteilung macht.



Die Verkündigung
Gemälde von Francesco de' Bianchi-Ferrari in der Galerie zu Modena

Ob nun Correggio im Gefolge der Fürstin Mantua besucht hat, ob dies im Jahre 1511 geschah, als die Pest viele veranlaßte, Correggio zu verlassen, oder zu einem anderen Termin, wissen wir nicht, und es zu wissen ist müßig. Dahingegen hat, wer die Genesis dieses Genius darlegen will, die Pflicht, mit einem Wort einer älteren Tradition zu gedenken, die den jungen Correggio in Modena bei dem Maler Bianchi-Ferrari seinen Unterricht hat erhalten lassen.

Dieser tüchtige Lokalmaler, ein typischer Vertreter der Schule der Emilia, starb im Jahre 1510, also als Correggio an der Schwelle des Jünglingsalters stand, als sich in ihm der Genius regte und seine ersten Flügelschläge versuchte. Bianchi-Ferraris letztes Werk, eine Verkündigung, hängt in der Galerie in Modena, in geringer Entfernung von einem Jugendwerk des Correggio, der Madonna Campori. Von diesem Bild aus wird man unmöglich verbindende Spuren herüber zu der Kunst der Jüngeren finden können: die peinliche Zeichnung, die eckig-harte Faltengebung, das bunte Kolorit sind allem entgegengesetzt, was wir bei Correggio kennen. Sicher bietet die Madonna mit Heiligen im Louvre einige Vergleichspunkte: der Aufbau mag etwa an das erste Altarbild

des jungen Correggio erinnern; aber ist ähnliches nicht in der ganzen Kunst der Emilia zu finden? Ist es nötig, allein darauf eine Abhängigkeit zu basieren, die anzunehmen kaum etwas zwingt?

⁂

Die frühesten Jugendwerke eines Künstlers haben für den Kunstfreund wie den Forscher einen eigenen Reiz. Die Herbheit der Jugend, die Befangenheit des Auftretens, das tastende Suchen und wohl auch das Irren, verbunden mit dem Aufleuchten genialer Einfälle, die im Keime herrliches Erblühen ahnen lassen, verbreiten über solche Werke eine seltsame Anmut; es ist so vieles darin, das später verloren geht: man weiß wohl manchmal nicht, ob man solch unreifes Werk gegen eine der reiferen Schöpfungen des Meisters eintauschen möchte.



Madonna mit Heiligen
Gemälde, dem Francesco de' Bianchi-Ferrari zugeschrieben, im Louvre zu Paris

Die Bilder, die wir jetzt an die Spitze von Correggios Tätigkeit stellen, und die er etwa vom achtzehnten bis zum zwanzigsten Lebensjahr ausgeführt hat, zeigen bei allen Anlehnungen an fremde Vorbilder doch schon überraschend ausgeprägte Eigenart: die Intentionen sind die gleichen wie in der Reifezeit, nur fehlt Erfahrung und Können, sie völlig auszudrücken. Wir haben diese Jugendwerke erst seit kurzem beachten gelernt; Giovanni Morelli lehrte uns den ersten Stil Correggios erkennen, und so ist jetzt eine nicht allzu kleine Zahl von Bildern gesammelt worden, die der Jüngling vor seiner ersten größeren Schöpfung, der Madonna des heiligen Franz in Dresden, ausgeführt, bei deren Schaffen er Auge und Hand geschult hat.

Es sind meist Arbeiten kleineren Formates; der junge Künstler ist in jenen Tagen bescheiden in den Dimensionen, die er seinen Werken gibt. Das Thema ist das gleiche wie beim jungen Raffael oder dem frühen Tizian: die Madonna mit dem Kind. Der oder jener Bürger von Correggio mag für wenige Dukaten diese ersten Bilder erstanden und zum Schmuck seines Hauses bestimmt haben.

Sie schimmern alle im Glanze heller bunter Farben; noch weiß der jugendliche Künstler nicht, wie wohltuend gewisse Dämpfungen und Brechungen das Auge berühren. Grünliches Blau stößt mit violettem Rot zusammen, ein scharfes Gelb kommt überall vor; es sind die gleichen Valeurs, wie man sie bei Costa findet, dem er sich

auch sonst, in der Formengebung, auffallend nähert, am meisten in dem Bilde des Kastellmuseums in Mailand (S. 17).

Daneben guckt doch aus allerhand Zügen die Eigenart hervor. Schon ist die Pinselführung weich und schmelzend; feste Konturen sind gemieden; als dunkler Ton stehen Mund und Augen im hellen Angesicht. Die bewegliche Grazie der Kinderkörper verrät sofort ein Können, das die älteren Meister überflügelt. Mit leisem holden Lächeln, wie bei Leonardo und den Mailändern, die sich an ihm gebildet haben, schaut Maria auf ihren anmutigen Knaben herab. Solche Bilder sind bescheidene Idyllenstücke: was hindert uns, die Gruppe „Mutter und Kind" zu nennen? Nur ausnahmsweise deutet der Heiligenglanz auf höheres Sein.

In seinem innersten Wesen lag die Welt des Holdselig-Schönen verborgen: bald sollte sie in unvergänglichen Werken ans Licht treten. Aber kraftvolle Herbheit, gefurchte Züge hohen Alters waren Dinge, die er lernen und sich aneignen mußte; aus seinem Innern heraus vermochte er sie nicht zu formen. Und eben dies, nebst manchem anderen, fand er in den Werken des Andrea Mantegna. Den Typus der heiligen Elisabeth hat er in mehreren Jugendarbeiten („Madonna" in Sigmaringen und Pavia, S. 6 u. 7) von ihm hergenommen; einmal entlehnt er ihm eine Gruppe, wo die greise Frau ihrem Sprößling das schlafende Christkind zeigt („Geburt Christi" in der Galerie Crespi, S. 8; nach dem Vorbild eines Freskogemäldes in Sant' Andrea zu Mantua). Der Heroine des jüdischen Volkes hat er etwas von den klassischen Formen des Mantegna gegeben und ihn für die groteske Häßlichkeit der Magd benutzt (S. 3). Das Kolorit aber ist stets ausgesprochen ferraresisch; man möchte gelegentlich vermuten, er sei dem phantasievollsten der Ferraresen, Dosso Dossi, dessen prachtvolles Märchenbild der Circe in der Galerie Borghese sich neben Tizian, Raffael und Correggio mit Ehren behauptet, begegnet, habe von ihm die kraftvollen Gegensätze von Licht und Schatten, die etwas brutale Farbengebung gelernt, die der „Geburt Christi" in der Galerie Crespi in Mailand eine eigentümliche Bedeutung unter den Jugendwerken verleihen.

Es tauchen Fragen auf, für die man zurzeit die befriedigende Antwort nicht geben kann. In München hängt ein kleiner Faun, den mancher noch zögert, als Correggios Eigentum anzuerkennen (S. 11). Sind diese warmen Farben, diese saftige, verschmolzene Pinselführung denkbar, ohne daß der Künstler die großen Venezianer gesehen hat? Anderseits jenes Motiv des stark seitlich bewegten Kindes, das er zweimal fast genau wiederholt (Florenz und Sigmaringen, S. 1 u. 7), hat er es nicht im Leonardoschen Kreise vorgefunden?

So viele Elemente sind nötig, nicht daß das Genie entstehe, aber daß es sich ausbilde und reife. Von so vielen Seiten her strömen Anregungen, werden Keime, Ideen zugetragen: oft werden sie sofort neu gestaltet, manches Mal tragen sie erst späte Frucht. Es scheint, von diesem einseitigen Standpunkt aus betrachtet, als ob alles Vorangehende nur dafür bestimmt gewesen sei, diese eine ganz große Erscheinung zu zeitigen.

* * *

Mit etwa zwanzig Jahren malt Antonio sein erstes großes Altarbild (S. 13—15) Es ist bestimmt für den Hochaltar der Kirche San Francesco in seiner Heimatstadt. Das ihm gestellte Thema war das herkömmliche: die Madonna mit Heiligen (darunter zwei vom Franziskanerorden) sollte darauf zu sehen sein.

Um den außerordentlichen Reichtum jener Zeit in den Darstellungsmitteln ganz zu begreifen, muß man sich stets dessen bewußt sein, wie sehr die Künstler stofflich

und inhaltlich gebunden waren. Die Tradition fesselte ihre Hände, machte ihnen für alle Hauptsachen strenge Vorschriften.

Trotzdem brachte der Jüngling es fertig, gleich beim ersten Schritt in die große Kunst das Althergebrachte mit neuen Ideen zu beleben. Wohl behielt er das äußere Schema bei: die Architektur, die man sich im Anschluß an den Rahmen zu denken hat, den Thron mit der Madonna als Mittelpunkt, die gleichmäßige Verteilung der Heiligen zu beiden Seiten. Von Mantegna her entnahm er das schöne Motiv der mit segnender Hand sich herabneigenden Madonna, von dem Ferraresen Costa die Dekoration des Throns mit einem Relief; selbst für den Typus der heiligen Katharina meint man bei Costa oder Francia das Vorbild zu kennen.

Wie unbedeutend das alles neben dem Eigentümlichen! Es ist erstaunlich, wie er die Starrheit des Parallelismus dadurch mildert, daß er hier die Heiligen dicht an den Thron schiebt, dort sie etwas vom Thron entfernt, so daß man gerade einen Blick in die weite, hügelige Landschaft erhält. Oben läßt er zwei nackte Englein die Madonna umschweben; auch hierdurch wird das Schwer-Architektonische gemildert; man fühlt die leichte Luft, die sie trägt, auf der sie so sicher ruhen, wie der Schwimmer auf der Oberfläche ruhigen Wassers. Vollends originell und kühn der Einfall, den Thron durch zwei Putten stützen zu lassen und diese bewegt darzustellen; gerade als könnten die Kinderkörper die schwere Last wirklich tragen.

Ein echt correggesker Zug ist die seelische Verbindung, die er zwischen den zwei Hauptfiguren des Bildes durch den Blick herstellt. Schon hier kommt er bis an die Grenzen des Darstellbaren. „In Demut still entzückt“ blickt der Heilige, dem die erste Stelle am Thron Mariens eingeräumt ist, zu dem leise lächelnden Antlitz der Madonna empor. Das Kind erhebt schüchtern die kleine Hand zum Segen.

Dieses außerordentliche Werk ward von dem jungen Meister in knapp einem halben Jahre fertiggestellt. Im stolzen Bewußtsein dessen, was er hier geleistet, setzte er seinen Namen auf das Bild: das hat er nur noch einmal, bei der „Madonna von Albinea“, getan, wenn anders die Kopie in der Brera hierin getreu ist. So hatte der junge Michelangelo auf der „Pietà“ in Rom seinen Namen eingehauen.

Unter den Bildern, die sich so eng an dieses Altarwerk anschließen, daß es wie eine Willkür scheint, sagen zu wollen, ob sie ihm um ein weniges vorangingen oder folgten, stehen das Gemälde mit den vier Heiligen, das für die Kirche Santa Maria della Misericordia in Correggio gemalt worden ist (jetzt Lord Ashburton, S. 16), und der „Abschied Christi von seiner Mutter“ (London, Sammlung Benson, S. 12) voran. Beide Male sind vier Figuren auf der Bildfläche vereint: so sehr verschieden sie auf den ersten Blick sind, so ist ihnen doch das Streben des Künstlers gemeinsam, gesteigertes Innenleben zum lebendigen Ausdruck zu bringen. Es sind jedesmal anders geartete Temperamente, die ihre Empfindungen äußern; gehaltener Ausdruck und Ekstase stehen sich gegenüber: wie fein stuft er das bei den vier Heiligen, die ohne verbindende Handlung nebeneinander gestellt sind, ab.

Auf dem „Abschied Christi“ versucht er sich zum erstenmal am dramatisch behandelten Stoff; er will darstellen, woran auch die Größten gescheitert sind, das ohnmächtige Zusammensinken vor Schmerz; Christus soll hochfeierlich wirken, und doch dünkt es den Unbefangenen, seine Bewegung sei nur Pose. Denselben Stoff behandelte wenige Jahre später der Venezianer Lorenzo Lotto, um gar ein Zerrbild echter Empfindungen hervorzubringen (in der Berliner Galerie), während schon zuvor eben dieser Vorgang Albrecht Dürer zu einer der erhabensten und großartigsten Darstellungen des „Marienlebens“ inspiriert hatte.

Man wendet sich gern von diesen Werken, die ihr Hauptinteresse dem historischen

Empfinden, nicht dem ästhetischen Anschauen verdanken, zu den anspruchslosen und schlichten Madonnendarstellungen. Was ein echter Meister jeden Tag beobachten kann, wozu ihm Platz und Straße und Haus — besonders im Süden! — die Vorbilder bieten, was bei ihm selber auch menschlich, nicht nur künstlerisch, anklingt und ebenso den Widerhall erweckt, mußte gerade ihm besonders glücken, der in allem zuerst das Anmutige und Gefällige sah. Er hat in der Gestaltung des Themas der Madonna mit dem Kind und dessen Spielgefährten denselben Reichtum wie Raffael; vielleicht hat er sich nicht so wie dieser um die allerreinste Form gemüht: welche Holdseligkeit aber breitet er hier verschwenderisch vor uns aus! Da ist jenes Wunderwerk vor allem, wo die heilige Gruppe in stille Weltabgeschiedenheit — Leonardos „Madonna in der Grotte" nicht ungleich — versetzt ist; eine mädchenhafte Maria mit zwei ganz zarten nackten Buben, in denen etwas wie eine Ahnung ihrer höheren Bestimmung angedeutet ist (S. 21). Das fröhliche Spiel bei der „Madonna von Casalmaggiore" (Frankfurt, S. 24), dann wieder die ernsteren Gestaltungen des Themas, wo das Christkind von heiligen Männern verehrt wird (Hamptoncourt und Florenz, S. 23 u. 20), endlich jenes schöne Idyllenstück, wo Mutter und Kind eingeschlummert sind, die Engelschar wie ein Traumbild über ihnen schwebt und ein Kaninchen leise dahergeschlichen kommt, um am saftigen Blattwerk zu knuppern (S. 22).

Man sage nicht, der Künstler hatte es leicht, wenn er Motive wählte, die, weil sie sich ewig gleich bleiben, jedem vertraut und daher lieb sind und zum Herzen gehen. Es ist groß, für das Einfachste neue Variationen zu erfinden und vollends auf eine kleine Spanne Raum so viel reine Form, so viel Anmut, Liebenswürdigkeit und echte Empfindung zu vereinen, wie er es hier getan.

Am Abschluß dieser ersten Epoche Correggios, die der Hauptsache nach in der Heimat sich abspielt, steht ein großes Altarwerk, die „Madonna von Albinea", zwischen 1517 und 1519 für die Kirche eines kleinen Ortes, unweit von Reggio d'Emilia, gemalt (S. 25). Die Komposition wenigstens ist uns durch mehrere Wiederholungen erhalten, das Original auf nicht völlig aufgeklärte Weise verschollen. Hier wagt er nun für das Altarwerk, was er für das Hausandachtsbild schon getan. Das Kircheninterieur ist verschwunden; die Madonna ist mit den Heiligen in das offene Land hinausgetreten; sie ruht auf der Rasenbank unter einer hohen Baumgruppe; nur die feierliche Verehrung der beiden heiligen Frauen erinnert den Beschauer an die Bestimmung des Bildes.

Es ist eine aus Venedig stammende Idee, die hier aufgegriffen ist, das, was man als „Santa Conversazione" zu bezeichnen pflegt. Bei den genialen Meistern der jungen Generation dort hatte er diese neue Auffassung kennen lernen können und ebendort diesen edeln Fluß der Linien, den man besonders bei der heiligen Lucia bewundert. In weichen rundlichen Falten umschließt der Stoff die Glieder so, daß man ihre Schwellungen darunter fühlt. Auch hierdurch wird man an Venedig gemahnt, wo man in den Stichen des Jacopo de' Barbari, in den Bildwerken der Lombardi solchen Fluß, solche belebte Weichheit findet, die diese ihrerseits wieder gewiß griechischen Originalen nachgebildet haben. Ist diese Vermutung richtig, so wird an dieser einen Stelle wenigstens die Kunst Correggios mit den unerreichbaren Vorbildern des klassischen Altertums in Verbindung gebracht.

* * *

Die großen Meister der Renaissance sind alle unseßhaft gewesen. Sie sind hin und her gewandert; wenn ihr Ruhm sich verbreitete, kamen die Aufträge von draußen her: neue Wirkungskreise und mit ihnen neue Horizonte erschlossen sich ihnen.

Dem Correggio war es nicht beschieden, auf einer der Weltbühnen seine großen Gaben entfalten zu dürfen. Es blieb ihm versagt, seine Kräfte an anderen Großen messen zu können. Aber, vielleicht die höchste Probe auf die gewaltige Macht seiner Anlage, sein Genie hat dessen nicht bedurft. Ein verhältnismäßig bescheidener Ort, das kleine Parma, das erst nach dem Tode des Malers durch die Farnesen eine größere historische Bedeutung gewinnen sollte, bot ihm hinreichend Gelegenheit, nach allen Richtungen hin sich zu entfalten. Der Meister der großen Freskenzyklen, der Schöpfer der eigentümlichsten und, historisch gesprochen, bedeutungsvollsten Altarbilder Italiens hat hier für etwa fünfzehn Jahre vielseitige und großartige Aufträge gefunden.

Wir wissen nicht genau, auf welche Weise er nach Parma berufen worden ist; auch der Termin seiner Uebersiedlung dorthin ist uns unbekannt. Urkundlich beglaubigt erscheint seine Anwesenheit in Parma erst um die Mitte des Jahres 1520, während man ihn im vorhergehenden Jahre mehrfach in seiner Heimat erwähnt findet. Dahingegen wissen wir gar nichts über seinen Verbleib während des größeren Teiles des Jahres 1518: und so wird denn meist geschlossen, daß er eben zu jenem Termin die erste Arbeit in Parma, die Dekoration eines Raumes im Kloster San Paolo, ausgeführt und das Jahr 1519 nochmals in der Heimat verbracht habe, bis ihn dann der große Auftrag der Mönche von San Giovanni Evangelista nach Parma zurückberief, das nun für fast den Rest seines Lebens ihm zum Wohnsitz wird.

Hier jedoch, in einem Moment, der nicht nur äußerlich-biographisch für den Künstler von entscheidender Bedeutung gewesen ist, sondern in welchem sich der Umschwung in seiner Kunst vollzieht, der ihn zu einem der ganz großen Maler Italiens erheben soll, ist es unsre Pflicht, jene Frage aufzuwerfen, die mit gewisser Leidenschaft behandelt und durchaus in entgegengesetztem Sinne beantwortet worden ist: ob Correggio je in Rom gewesen sei? Gegen eine solche Annahme sprechen die ältesten Zeugen, Vasari (1550) und Ortensio Landi (1552), die beide bestimmt sagen, er habe Rom nie gesehen. Dafür redet laut und vernehmlich sein neuer Stil. Ist es möglich, anzunehmen, ganz allein aus ihm heraus breche plötzlich diese Großartigkeit der Form, die wir an der Kuppel von San Giovanni bewundern? Bedenken wir wohl, daß auch das große Genie der Anregung bedarf. Welchen Einflüssen ist Raffael nicht nacheinander unterworfen gewesen! Nur ein aus hartem Material geformter Koloß wie Michelangelo geht scheinbar unberührt, ohne rechts oder links zu blicken, die eigene Straße. Scheint das Bild des Menschen Correggio, das wir uns aus seinen Werken zu machen genötigt sind, solch eherne innere Konsequenz des Vorwärtsgehens zu verraten? Nicht eher einen Mann, der lebhaft aufgriff, was ihm zugetragen ward, obschon alles Fremde sofort zum Bestandteil des eigenen Stiles umbildend?

Man wende nicht ein, wie es wohl geschehen ist, daß ein solcher Mann nicht unbemerkt Rom betreten haben könne, daß sich eine Spur seines Wirkens, ein Zeugnis seines Aufenthaltes müsse finden lassen. War er doch ein Jüngling von wenig mehr als zwanzig Jahren, dessen Namen erst in der engsten Heimat bekannt zu werden anfing; wie so manchem der besten Toskaner mochte es auch ihm an Mut mangeln, sich neben dem, was er hier erfüllt sah, zu zeigen. Er kann unbekannt die Wunderwerke des Belvedere, Michelangelos Sixtinische Decke, Raffaels Stanzen und die Farnesinafresken betrachtet haben, um Rom still wieder zu verlassen: einer der vielen noch Namenlosen, die, wie Luther, in diesem Mare magnum untertauchten, um dann, daheim erwägend, was sie gesehen, ihre Eindrücke der Welt zu offenbaren.

* * *

Der Raum von bescheidenen Verhältnissen, mit dessen Dekoration Correggio seine Laufbahn als Freskomaler begann, gehörte zu dem Nonnenkloster von San Paolo, und zwar zu den Räumen, welche die Aebtissin selbst bewohnte (S. 27—49). Dieses Amt bekleidete damals eine vornehme Frau aus Parma, Donna Giovanna Piacenza, von der wir wissen, daß sie selbst und ihre Familie zur Heimat des Künstlers direkte Beziehungen unterhielt.

Ihr Wappen zeigt, diagonal im Schilde angeordnet, drei Halbmonde. Von diesem Motiv ihres Wappens aus begreift man unschwer, daß eine Dekoration, wie sie
dem zu einem Kloster gehörigen Raum möglich war. Diana, auf
erfahrend, über dem Kamin; ihr Jagdgefolge ein Trupp lustiger,
ler drolligste Jagdzug, der je gebildet worden ist. Er wird uns
itte sichtbar, mit denen sich eine mit frischem Grün bezogene
ischen die sechzehn Rippen der Deckenwölbung eingefügt ist.
ım Schlußstein der Decke empor; Schnüre und Bänder fassen das
pen der Aebtissin ein, schwere Blumengirlanden hängen von ihnen
ünetten ruhen auf dem Sims der Wände auf und enthalten grau
stalten vortäuschend, wohlbekannte oder schwer deutbare mytho-

zum ersten Male dem gereiften Künstler gegenüber. Nichts ist
:it oder Anlehnung an ältere Vorbilder zu spüren (es sei denn,
:rt, ein solches Laubenmotiv sei auf Mantegnas „Madonna della
alles ist voll natürlichster Bewegung, unmittelbar erschaut, keck
dungsgabe des jungen Meisters scheint in der immer neuen
Motivs unerschöpflich. Zu zweien und dreien sind die drallen,
iert; verschiedene Stadien, sei es der Vorbereitung zur Jagd, sei
em Gelingen oder einfach des Ausbruchs kindlichen Uebermuts,
: einen schleppen sich ab an Speer und Schild, hier versucht
sind Spielgefährten und Bändiger der rassigen Hunde; die Jagd-
rt, und endlich erscheint der Sieger mit dem Haupt des erbeuteten
nit dem Kranze zu empfangen sich anschicken. Dazwischen lockt
ıt in den Lauben, und im übermütigen Scherz und Spiel suchen
verden.
)es und kraftvolles Kindergeschlecht mit strotzenden Gliedern,
e Stirn, blitzende Augen: Uebermut charakterisiert ja das gesunde
n jener Kraftnaturen, die auf Tizians „Assunta“ um die Madonna
eiben dürfen oder auf dem „Venusfest“ desselben Meisters ihren
n hin ertönen lassen.
r nicht ein, daß das keine Begleiter Dianas sein können, daß kein
: Putten zu Genossen gegeben, kein neuerer Maler sie anders
:n gemalt habe. Schon in dieser Erfindung eben tritt des Malers
kümmerte ihn die Tradition der Sage, wo es ihm darum zu tun
schönen Gebilden zu erfüllen? So ist er denn auch frei und
ımuck der Lünetten, die vielleicht in diesem bezaubernden Ganzen das Allerschönste sind.

Es war keine leichte Aufgabe, mit der sechzehnfachen Wiederholung des gleichen Motivs der Nische fertig zu werden, ohne in Pedanterie und Langeweile zu verfallen. Das wäre nun gewißlich geschehen, wenn zuvor ein Gelehrter das Programm festgestellt hätte und man nun sozusagen einen mythologischen Leitfaden hier illustriert vor sich sehen würde. Doch fehlt es auch nicht am Versuch, einen allegorischen Ge-

danken in dem Zyklus entdecken zu wollen: man habe hier, nach dem neuesten Ausleger, das Abbild des menschlichen Lebens zu erblicken, beginnend mit der Gruppe der Parzen, die den Lebensfaden anspinnen, bis zu dem Greisen am Schluß und seinem Grabmal.

Wer da nicht der Anschauung huldigt, daß man das Kunstwerk literarisch-verstandesgemäß fassen müsse, wird es sich an der schönen Form, der geistvollen Malerei und an der Eigenart der künstlerischen Ausdrucksmittel genügen lassen. Er grübelt nicht lang und sieht mit Freuden, wie frisch und frei der Maler bekannte Gestalten antiker Sage anfaßt, wie er zum Beispiel die Parzen alle jugendlich bildet und ihnen mächtige Flügel verleiht, wie beinahe alle Figuren so jung und schön sind: jene Juno etwa, die so allerliebst vom Göttervater zur Strafe mit einem Paar Ambossen an den Füßen schwebend aufgehängt ist, die drallen, rundlich-schwellenden Grazien, jener formenschöne Jüngling von fast praxitelischem Standmotiv, die Opferszene in ihrer Feierlichkeit u. s. w.

Mit Rücksicht darauf, daß hier der Uebergang von der dem Auge vorgetäuschten Laube in die reale Räumlichkeit, in der wir stehen, stattfindet, hat Correggio auf die Farbigkeit verzichtet. Die Figuren erscheinen durch die Schatten, die sie in die Nischen werfen, wie plastische Rundwerke.

Ein kecker und eigentümlicher dekorativer Abschluß leitet über zu den Wänden: Widderköpfe, mit höchstem Geiste variiert, dienen als Stützen der Kämpfer, welche die Bogen der Lünetten tragen; zwischen ihnen hängen Schleiertücher herab, in denen Kannen und Schalen im Wechsel ruhen. Das Ganze grau in grau, doch wiederum streng plastisch durchgebildet. Geistvolle Interpreten werden vielleicht auch hier die tiefe symbolische Bedeutung entdecken, andere es sich an der frohen Laune des erfindungsvollen Künstlers genug sein lassen.

* * *

In die frühere Zeit seines Aufenthalts in Parma fallen einige kleine Andachtsbilder, die in ihrer heiteren Behandlung des Stoffes sich nahe mit dem Zyklus von San Paolo berühren. Es sind namentlich die in mehreren Exemplaren erhaltene „Verlobung der heiligen Katharina“ (S. 50 u. 51), die „Madonna della Cesta“ (London, S. 85), die nur im Stich bekannte „Madonna Bianconi“ (S. 83) und die „Madonna“ in Budapest (S. 84). Sie sind, obschon nicht gleichzeitig entstanden, von demselben Geiste erfüllt wie die Bilder der reifen Jugendzeit des Meisters: Darstellungen reinen Mutterglückes, ohne Ausblicke in eine tragische Zukunft oder selbst Andeutung einer über das Gemeine erhabenen Existenz. Nur ist alles von höchster Leichtigkeit und Freiheit der Bewegung: und welcher sich bis in die Falten der Gewandung fortsetzenden Bewegung! Ein Genremotiv ist wohl aufgeboten, wie in der „Madonna Bianconi“, wo Maria dem Kinde ein Hemd überstreifen will: wie ist das aber so holdselig und naiv, als ob nie ein profaner Blick die Grenzen dieses abgeschiedenen Glückes zu erreichen vermöchte. Das Kind, ein kräftiger Knabe, bewegt energisch die jungen Glieder, die Correggio nie zu zeigen sich scheut (wie noch jetzt die italienische Frau aus dem Volk voll Stolz ihr Kind aufdeckt, damit es der Fremde bewundere); es scherzt mit der Mutter oder dem kleinen Spielgefährten, wendet sich wohl auch halb ernsthaft, eine Frage im Auge, an die Madonna, was es mit der hübschen fremden Frau tun soll, die ihm die Hand hinreicht.

Ein wunderbar inneres Empfinden gleitet, in einem leisen Lächeln dem Auge sichtbar, über das Antlitz Marias hin, und indem es im Beschauer die reflektierenden Empfindungen auslöst, gibt es diesem die rechte Stimmung, die Bilder so zu betrachten,

wie sie der Maler angesehen wissen wollte: als Darstellungen des heiligsten Bandes, welches Menschen verbindet, und das in seiner Ewigkeit ein Symbol des göttlichen Waltens ist.

Wie Michelangelo unfähig war, die heitere Seite des Lebens zu begreifen und zu gestalten, daher denn keines seiner Werke ein Lächeln auf den Lippen des Beschauers hervorruft, so war es — nach meiner subjektiven Empfindung wenigstens — dem Correggio versagt, die tragischen Momente so zu erfassen, daß sie im Innersten zu packen und zu erschüttern vermögen. Um eben diese Zeit hat er sich wiederholt an dramatischen Stoffen versucht: in einem Altarbild hat er den Schmerz der Getreuen um Christi Leichnam wiedergeben wollen (S. 86—88), in einem (um ein paar Jahre später entstandenen) Gegenstück schildert er gar das Martyrium von Heiligen (S. 122—123); selbst den herbsten aller Stoffe, das „Ecce Homo", hat er behandelt (S. 121). Doch trifft er weder den leidenschaftlichen Schmerz um den Verlust, so wie ihn Donatello oder Crivelli auszudrücken vermochten, noch jene geläuterte Form stiller Wehmut, welche einige der Pietà-Darstellungen von Giovanni Bellini so hoch erhebt: gar nicht zu sprechen von der ewig-großartigen Gestaltung des Themas, die Michelangelo wenigstens in Entwürfen konzipiert hatte, oder die uns, von Raffael erfunden, in einem Stich des Marc Anton erhalten ist. Weder die eine noch die andre Möglichkeit, die in dem Thema liegt, hat Correggio begriffen oder hat sie, wenn ja, künstlerisch zu bewältigen vermocht.

Und das muß gesagt sein, soviel ehrliche Arbeit er auf die Lösung der Aufgabe verwendet hat. Denn die Gerechtigkeit zwingt das Zugeständnis ab, daß in jenem Zeitalter sich wenig an echtem künstlerischen Realismus mit der Gestalt des toten Christus auf dem großen Bild der Kreuzabnahme in Parma vergleichen läßt: das Erstarrtsein der Glieder, das Krampfen bis in die Extremitäten hinab, den Kampf in den Gesichtszügen zwischen Leid und Ausruhen nach demselben hat er mit vollkommener Kunst auf die Leinwand gebracht. Betrachten wir aber, wie das auf die vier ihn umgebenden Gestalten reflektiert, so will es bedünken, als seien zwar bei ihnen allen die Züge in jene Formen gebracht, welche physiognomisch den Schmerz ausdrücken, als ob der Künstler aber damit auch seine Aufgabe für gelöst angesehen habe; und so behalten wir die Muße, die Gestalt des von der Leiter herabkletternden Mannes — übrigens eine nicht glückliche Ausfüllung der Lücke gerade in der Mitte der Bildfläche — zu betrachten und der fein beobachteten Bewegung Bewunderung zu zollen.

Noch weniger vermögen wir dem „Ecce Homo" in London Geschmack abzugewinnen: es ist ein Aufgebot von Schmerzempfindungen in verschiedenen Stufen, denen es darum an Wahrheit fehlt, weil jeder daran zu denken scheint, sein schönes Gesicht möglichst wenig zu alterieren, und weil ein unangenehmer Appell an das Publikum zugleich beobachtet wird.

Bei dem „Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia" ist die Verteilung der Gestalten auf die Bildfläche, die Art, wie er mit dem schwierigen Querformat sich abfand, bewundernswert; die klare und leuchtende Malerei steht über jedem Lob und nie hat ein Italiener einen wundervolleren Effekt hervorgebracht, als wie diese lichten Gestalten sich von dem dämmerigen Waldinnern abheben, wovon noch an anderer Stelle zu sprechen sein wird. Bedenkt man aber die tragischen Möglichkeiten, die in dem Stoff liegen, wie der Künstler den Beschauer mit Furcht und Mitleiden zu erfüllen, ihn zu erschüttern oder etwa zu empören vermocht hätte, vergleicht man diese Henker in Gedanken mit denen auf Tizians „Petrus Martyr", der nur wenige Jahre später entstand, so erkennt man auch die Grenzen der Begabung Correggios, die ihn verhinderten,

solche Stoffe wirklich zu lösen. So ist ihm denn hier nur eine Figur vollkommen gelungen: die jugendliche Frau, die mit ekstatischem Blick das Paradies sich vor ihren Augen öffnen sieht und das Martyrium mit einer Art Wollust erleidet.

* * *

In denselben Jahren, welche die Entstehung dieser zarten Idyllen sowohl wie die Versuche in tragischen Stoffen sahen, hat Correggio die eine der beiden Kuppeln in Parma ausgemalt. Die erste Zahlung seitens des Priors von San Giovanni Evangelista erfolgte am 6. Juli 1520, und am 23. Januar 1524 quittierte der Maler über den Empfang der vollkommenen, ihm zustehenden Summe. Zwischen diesen zwei Daten ist die Entstehung desjenigen Werkes eingeschlossen, das wie der Höhepunkt seines Wirkens, wenigstens auf dem Gebiete der Raumdekoration, erscheint.

Ein wunderbares Präludium zu seiner gewaltigen Schöpfung in hoch in die Lüfte entrückten Regionen hat Correggio in der Lünette über einer Seitentür des Querschiffs linker Hand gegeben: der Evangelist, in kraftvoller Jünglingsgestalt, am Boden sitzend, wie er „Gottes Geheimnisse offenbart“ (S. 52). Er horcht auf die Inspirationen, die ihm werden, und schreibt die Worte nieder, ohne auf das Blatt in seinen Händen zu blicken. Neben ihm sein Begleiter, der Adler, in großartig beobachteter Bewegung, der sich eine Feder aus dem Flügel zieht, wohl eine Andeutung darauf, daß eine solche aus dem Gefieder des Vogels, der näher als irgendein Wesen sonst dem Himmel kommt, das würdige Instrument ist, um göttliche Worte aufzuzeichnen.

Vergeblich wird man nach einer glücklicheren Lösung der komplizierten Aufgabe suchen, wie man Gestalten in die Form des flachen Bogens einfügen soll. Nur Andrea del Sartos „Madonna del Sacco“ über der Seitentür der Santissima Annunziata in Florenz vermag mit Correggios „Johannes“ zu rivalisieren. Die ruhig lagernde Stellung füllt die Fläche ungezwungen aus, der halb erhobene Kopf unterbricht das sonst leerbleibende obere Stück: daher die starke Betonung dieses Teils für das Auge des Beschauers. Zwanglos fügt sich der prachtvolle Kontur des Adlers in die eine Ecke.

Die Halbkuppel in der Kirchentribüne, die im Jahre 1587 einem Erweiterungsbau zum Opfer fiel, stellte in der Mitte der Komposition Christus als Weltherrscher dar, eine königliche Gestalt mit dem Zepter, wie er der Madonna die Sternenkrone aufs Haupt setzt (S. 53—58). Um sie herum Engel, dann die beiden Schutzheiligen des Benediktinerordens, Placidus und Maurus, bescheidene Halbfiguren. In angemessener Entfernung das Volk hinweisend auf den erhabenen Moment, hier Johannes der Täufer, ihm entsprechend drüben der Evangelist, begleitet zur Rechten und zur Linken von einer die Fläche ganz bedeckenden Schar von Engeln, Kindern und Jünglingen, redend und deutend oder musizierend. Die himmlische Vision erschien dem Auge auf einem Grunde von Wolken, goldig umstrahlt die Hauptgruppe: über dem Ganzen spannt sich eine Laube, durch die der helle Himmel hineinstrahlt (noch einmal eine Reminiszenz aus Mantegnas „Madonna della Vittoria“).

Das Ganze muß hochfeierlich gewirkt haben, wie eine heilige kirchliche Handlung, bei der die Instrumente nur leise die Begleitung abgeben dürfen. Der Zerstörung entgingen — außer ein paar Engelsköpfen — nur die Gestalten des Heilandes und der Mutter (Bibliothek zu Parma). In wundervollem Wohllaut der Linien sind diese Figuren als Einheit gefaßt; die Lücke zwischen beiden Gestalten dient dazu, die sanfte Neigung Mariens und die Geste des erhobenen Armes Christi zu betonen. In seinem Kopfe ist alles vereint, was Menschenhand an Milde und Hoheit zur Anschauung zu bringen vermag; in Mariens reingeformtem Antlitz erscheint die Jungfrau,

Mutter, Königin verkörpert. Durch diese Gestalt stellt sich Correggio neben Raffael und Tizian ebenbürtig hin und schafft einen Typus so voll reiner und erhabener Schönheit, wie ihn die Welt seit der Entstehung der Juno Ludovisi nicht gesehen hatte.

Dem abschließenden Höhepunkt im Leben der Jungfrau folgt in der Kuppel die Glorifikation des Heilands (S. 59—77). Hoch oben sich zu Häupten sieht der Beschauer in lichter Helle, eingefaßt von Engelsköpfen, die in einem Dunst von Licht und Luft kaum sichtbar werden, Jesus Christus. Er schwebt aufwärts, mit sieghaft nach oben gerichtetem Blick; das Gewand, das ihm um Brust und Lenden ruht, flattert von der starken Bewegung getrieben, und die Locken wallen, wie wenn starker Wind mit ihnen spiele. Eine kontrapostische Geste: er weist aufwärts und abwärts, deutend und segnend.



Inneres der Kirche von S. Giovanni Evangelista zu Parma

Dem erhabenen Schauspiel des himmelan fliegenden Gottessohnes wohnen elf Apostel bei, auf dichten weißen Wolkenkissen gelagert; zu zwei und zwei in Gruppen geordnet (mit einer Ausnahme) und diese wieder durch Gesten hinüber und herüber miteinander verbunden. In diesen Gestalten komponiert Correggio ein Fortissimo seelischer Erregung. In den weitgeöffneten Augen einzelner scheint die Seligkeit des himmlischen Anblicks zu reflektieren. Petrus (die einzige durch den Attribut charakterisierte Gestalt) weist mit hochgerecktem Arm nach oben. Ein Apostel wendet sich, mit hastiger Geste redend, zu seinem Nachbarn, wieder andere der himmlischen Olympier bewegen ruhig die Glieder, als müßten sie das Geschaute still für sich durchdenken. Um sie herum aber geht das Spiel der Putten, die zwischen, neben, unter ihnen hervortauchen, aus den Wolkenbergen hervor, sich unter sie reckend, als wollten sie sie tragen, traulich spielend mit den Göttern. Nicht wie bei Michelangelo je ein Paar einer der mächtigen Gestalten gesellt, deren Temperament und Wesen eng ver-

traut und es sozusagen respektierend, sind sie eher da, weil sie zu den Bewohnern des Himmels gehören; sie benehmen und bewegen sich wie solche, die in ihrem Element sind und dem gewaltigen Geschlecht vertraut, die sie umschweben.

Eine Gruppe hebt sich auffällig aus dem Gebaren der übrigen heraus, ein Greis und ein Jüngerer, mit sich hastig überschneidenden Gebärden eng vereint. Sie blicken beide abwärts, doch weist der Greis zugleich nach oben: sie wenden sich gemeinsam wie mit Wort und Zuruf nach unten. Hier zu ihren Füßen kniet auf einem Felsen, aus dem man rechts etwas Gebüsch entsprießen sieht, die beiden Arme auf das Buch gestützt, das der Adler mit weit ausgebreiteten Schwingen trägt, der greise Evangelist, dessen Namen die Kirche trägt: so dargestellt, wie da ihm auf der Insel Patmos die apokalyptischen Visionen wurden. Ein Greis mit mächtiger Stirn, im Schmuck wallenden Haupthaars und Bartes, lauscht er den Worten der Gefährten über ihm und breitet, den Höchsten verehrend, die Hände auseinander. Diese isolierte Gestalt, die einzige, die auf dem Rand der Kuppel aufruht, hat eine erschreckende visionäre Kraft; man meint aus dem halbgeöffneten Mund gestammelte Worte der Anbetung zu vernehmen, deren Inhalt der verzückte Ausdruck der Augen von fern ahnen läßt.

Noch weiter abwärts in die vier Zwickel der Kuppel (S. 78 u. 79) haben sich Wolkengebilde gesenkt, getragen und umschwebt von Engeln, die mit ihnen zu spielen scheinen. Auf diesen Wolken thronen zu zwei und zwei je einer der Evangelisten und einer der Kirchenväter, die Ueberlieferer und Ausdeuter der Worte Gottes, mit Büchern in Händen, durch ihre Attribute gekennzeichnet, sich beredend, schreibend, einer auf des anderen Worte horchend. In den Laibungen der Bogen endlich, grau in grau, in schmalen Ovalen je eine Gestalt des Alten Testaments, an der sich Gottes Macht gezeigt hat — mit ungemeinem Geist in den Raum gestellte und bewegte Figuren (S. 80—82).

Das alles sah wohl der Beschauer in jenen Tagen, als die Gerüste fortgenommen waren und zuerst in frischen Farben sich die Fülle der Gebilde scheinbar in der Luft schwebend dem Auge zeigte. Aber die Zeit und äußere Unbilden haben dem Werke schweren Schaden getan; man hat heute Mühe, sich mit den trüben Farbenmassen in der Höhe abzufinden und die Flecken zu klaren Gestalten zusammenzufügen. Dazu kommt, daß die Kuppel aus vier Fenstern von unten ungenügendes Licht erhält, daß sie nicht breit gewölbt, sondern eher schmal ist; und daß endlich der Künstler hier mit einer unerhörten Kühnheit den Versuch ganz durchgeführt hat, die gesamte Komposition auf die Ansicht von unten zu berechnen, mit all den komplizierten Verkürzungen, die entstehen, wenn man den Gegenstand seiner Betrachtung gerade über seinem Haupt hat.

Wohl hatte Correggio hierin Vorgänger gehabt; aber Mantegnas Deckengemälde in der Camera degli Sposi zu Mantua und die Halbkuppel in der Tribuna der Apostelkirche in Rom von Melozzo da Forli (von der nur Fragmente erhalten blieben) sind doch nur schüchterne Anfänge, gemessen an der Gestaltenfülle und an der Kühnheit der Verkürzungen hier. Und diese Schwierigkeiten sind so leicht überwunden, so richtig schieben sich die Formen übereinander, die Malerei täuscht so vollkommen vor, daß, was in Wahrheit nur einen kleinen Raum bedeckt, von gewaltigen Dimensionen sei, sich erheben, sich bewegen könne, die Wolken schwebten und die Kinder trieben in ihnen ihr Spiel, daß man staunend sich fragt, woher ihm so plötzlich dieses Können zu Gebote stand. Mit einem Schlage hat sich der Meister auf die Höhe erhoben, die zu erreichen ihm beschieden ist.

Doch ist er hier in dem Ausnutzen der Möglichkeiten, welche diese kühne Neuerung zuläßt, noch zurückhaltend und vorsichtig. Er hütet sich vor den allzu

starken Verdrehungen des Menschenleibes, und nur die freischwebende Hauptfigur zeigt bereits jenes unglückliche Heranschieben der Beine gegen die Brust, das bei gewissen Stellungen in dieser Untenansicht unvermeidlich wird. So ist denn diese Mittelfigur die einzige, die in dem Werke eine gemischte Empfindung hervorruft.

Sonst aber stellt Correggio hier solche Kraft und Macht der Form vor uns hin, daß man vergebens sich klar macht, es sei der „Maler der Grazien“, der Schöpfer der zarten und lieblichen Madonnen und Dekorator jenes Gemaches im Nonnenkloster, der sie gemalt hat. Er gleicht nicht sowohl Raffael, mit dessen Art er wesensverwandt scheint, als dem Michelangelo der sixtinischen Decke. Man denkt an den Adam dort und an die Sklaven, sieht man diese mächtigen Formen.

Es wäre unnütz, hier einzelne Reminiszenzen suchen und finden zu wollen. Greift man aber ein Detail heraus, ein solches Bein oder einen Arm oder eine Hand, sieht die schwellenden Muskeln, den Fluß dieser ungeheuren Konturen, die Akzentuierung der Gelenke, die kraftstrotzenden Bewegungsmotive, die der Wille lenkt, so empfindet man, daß einen Augenblick wenigstens ein kongenialer Rivale dem Michelangelo erstanden war, der berufen schien, weiter fortzuführen und auszubauen, was das Schicksal dem Florentiner versagte.

* * *

In dem Leben fast aller großen Künstler kann man ziemlich genau den Höhepunkt bezeichnen, wann sie an äußerer Erfahrung und technischer Sicherheit alles erworben haben, was innerhalb der Grenzen ihrer Zeit und ihrer besonderen Begabung gelegen ist. Nun wird es sich zeigen, ob sie von ihrem Reichtum den rechten Gebrauch zu machen wissen, ob sie das gesteigerte Können hohen künstlerischen Aufgaben unterordnen, oder ob sie, von den Möglichkeiten, die es ihnen eröffnet, verlockt, jene höchsten Ziele aus den Augen verlieren werden.

Für Correggio liegt dieser Wendepunkt seines Lebens zwischen den Jahren 1524 und 1526, demjenigen, in welchem er die Arbeit an der Kuppel in San Giovanni Evangelista abschloß, und demjenigen, welches ihn die Ausschmückung der Kuppel des Doms von Parma beginnen sah. Er tritt mit der Durchführung und Vollendung dieser großen Aufgabe in die letzte und entscheidende Phase seiner künstlerischen Existenz ein, in welcher er mit allem früher Erworbenen so leicht und sicher hantiert wie der Gaukler mit den Kugeln. Schwierigkeiten scheinen nicht mehr für ihn zu existieren; das Bewußtsein dieser Sicherheit reißt ihn fort, sie zu suchen, um sie spielend zu überwinden. Vergessen wir freilich nicht, daß eben diese letzte Periode seiner glanzvollen Laufbahn die Mehrzahl seiner großen Altarbilder und der mythologischen Gemälde voll unvergänglicher Schönheit gezeitigt hat.

Die Kuppel des Doms bot dem Maler äußerlich glücklichere Bedingungen der Flächen und der Belichtung. Auf den vier Zwickeln ruht zunächst das Band des achtseitigen Tambours, in dessen Felder die Zwickel einschneiden. Von dem Tambour steigt die achtkantige, eher steile Kuppel auf. Aus acht Rundfenstern dringt ein heiteres und helles Licht von unten nach oben, her- und hinüber.

Vor die vier Zwickel (S. 110—112) haben sich auch hier die leichten Wolkenballen herabgesenkt; frei schweben sie vor den großen Muscheln, die jene dekorieren, ein bewegliches Element, das der nächste Augenblick wieder entführen mag. Vier Heilige ruhen in bequemer Lässigkeit auf den Wolkensitzen, der Bischof Hilarius mit segnender Gebärde, Johannes der Täufer, welcher den Gläubigen das Lamm zeigt, Bernardo

degli Uberti und der Apostel Thomas. Mit ihnen ist in den Wolken eine entzückende Schar anmutiger Engel herabgestiegen, je vier und fünf, die wie ein Halbkreis die Heiligengestalten einfassen, ältere, halbwüchsige Knaben und — vereinzelt — süße Mädchengestalten. Sie machen alle die Abwärtsbewegung des Gewölks mit; in lässigem Schweben getragen und tragend, nehmen sie kaum Anteil an dem gewaltigen Schauspiel, das sich über ihnen in der Kuppel begibt. In sonnigem Licht offenbaren sie die weiche Pracht ihrer jungen Glieder, die hier und da ein Wolkenschatten leicht überfliegt, ihnen Rundung und Plastik gibt.

Gemalte, schwer hängende Fruchtkränze füllen die Ecken der Zwickel. Darüber legt sich im Tambour ein breites Band von Marmor, die Basis für die Apostelgestalten zwischen den acht Kuppelfenstern (S. 102 bis 109). Hier inauguriert Correggio jene täuschende Architekturmalerei, die im folgenden Jahrhundert ihre höchsten Triumphe feiern wird, mit erstaunlichem Geschick; niemand vermag zu sagen, ob, was er sieht, Wirklichkeit sei oder Schein.



Inneres des Doms zu Parma

Auf dieser Basis stehen die zwölf Apostel in erregter Betrachtung der Vorgänge über ihnen. Auch hier wird man die kunstvolle Durchführung der Untenansicht bestaunen, beachtet man, wie die obere Linie dieser Base die Füße der Apostel überschneidet. Die Täuschung wird eben dadurch vollkommen.

Hier aber in diesen zwölf Gestalten beginnt jene ins Uebertriebene gesteigerte Beweglichkeit, die die Spätzeit Correggios recht eigentlich charakterisiert. Nur ausnahmsweise teilt sich der eine dem anderen mit; die meisten aber begleiten, aufwärts schauend, Verzückung im Auge und um den Mund, mit den Armen den Himmelsflug der Jungfrau. Zwei, ein Greis und ein Jüngling, halten sich vor innerer Erregung umfaßt: man möchte meinen, daß sie im nächsten Augenblick ihr nachschweben werden. Die vier Einzelfiguren hat es gar wie ein Taumel ergriffen: einer macht eine abwehrende Geste vor der Herrlichkeit, sein Nachbar vermag den überirdischen Glanz nicht zu ertragen, die Knie wanken ihm; andere wieder recken die Arme hinan und ihr ganzer Leib macht die Aufwärtsbewegung mit. All dies Uebermaß gewaltsamer, die Leiber hierhin und dorthin reißender Bewegung ermüdet nicht nur das Auge; in der Höhe, auf so schmalem Raum, der den Gestalten eingeräumt ist, erregt es fast Schwindel.

Hinter den Aposteln springt abermals eine Brüstung vor, die auf den die Fenster ein-

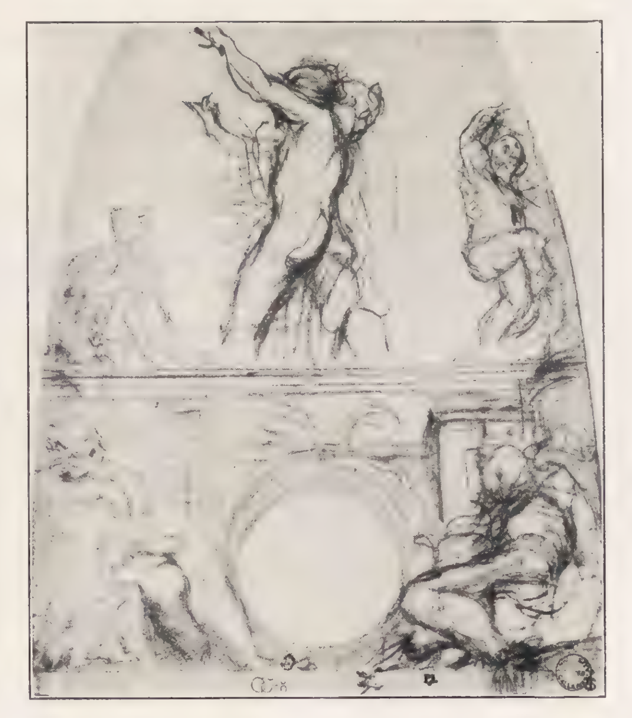


Zeichnung für die Fresken in der Kuppel des Doms zu Parma
(University Galleries in Oxford)

schließenden Mauerstücken ruht. Sie dient wiederum als Basis für bewegte Gestalten, jugendschöne, nackte Knaben, einige an der Schwelle des Jünglingsalters, und halbwüchsige Mädchen. Warum wirken nun diese trotz aller Bewegtheit so ungleich erfreulicher und harmonischer, warum verfolgt man ihr Getriebe mit Wohlgefallen und freut sich an ihnen? Weil sie nicht in einem Zustand geschildert, nicht, wie die Apostel, aufgelöst in Gefühl, nur Empfindung sind, sondern weil ein Tun ihr Getriebe erklärt, ihr Hin und Her, ihr bewegtes Gebaren. Mächtige Kandelaber, acht an Zahl, sind aufgerichtet; in offenen Schalen lodern die Flammen himmelan und entsenden Rauchwölkchen nach oben. Um diese herum sind die Genien geschäftig, über sie zu wachen und sie anzuschüren, oder sie tun anderes, das der heiligen Handlung dienen mag. Die untätig sind, lagern sich auf dem Boden und lugen neugierig nach unten und machen wohl einander aufmerksam auf das, was sie sehen. Hell wie ihr Leib und ihr Angesicht, sind die Locken, die sie umfliegen, die Gewandung, die bauschend und faltenreich um sie flattert.

Ihr lebhaftes Gebaren ist ihrem Alter ziemlich; ihre Freude und ihr Ernst sind gleich schalkhaft und liebenswürdig. Man empfindet sie gern als Ruhepunkt zwischen den Aposteln unter und dem himmlischen Gewirr über ihnen.

Denn wie in einen Wirbelstrom sieht man sich fortgerissen, richtet man den Blick höher hinauf in den oberen Teil der Kuppel (S. 99—101). Zuerst vermag man gar nichts zu unterscheiden als Wolkenmassen, über die hinaus



Zeichnung für die Fresken in der Kuppel des Doms zu Parma
(University Galleries in Oxford)

losgerissene Glieder hervorragen. Ganz langsam nur beginnt man zu unterscheiden, und was man dann wahrnimmt, ist das Folgende. In einem Chorus ungezählter Engelsscharen, die wirbelnd tanzen und lauttönende Instrumente spielen, schwebt Maria himmelan mit nach oben gerichtetem Blick und mit weitgeöffneten Armen. Ihr begegnet von oben her die Schar der Seligen, Leib an Leib, Kopf an Kopf, in gewaltigen, immer mehr sich verengenden Kreisen: als Chorführer vorn Adam und Eva, neben ihnen einige wenige Vertreter des Alten Bundes. Immer undeutlicher werden die Gestalten, je höher das Auge dringt, und endlich verlieren sie sich in dem goldigen Glanz des höchsten Himmels. Hoch oben aber kommt als göttlicher Sendbote einer der Erzengel Marien entgegen, man möchte sagen: geschwebt, aber seine hastige Bewegung, die von Armen und Beinen mitgemacht wird, ist eher die des Sturzes als des Fluges. Bot schon die Gestalt Christi an der Kuppel von San Giovanni Evangelista zu Bedenken Anlaß, so ist der Eindruck dieser Figur peinlich und unangenehm, weil die Sucht nach kühner Wahrheit ihr jegliche Hoheit genommen hat.

Wohl begreift man, daß, stellte sich einmal der Künstler diese Aufgabe, sie kaum anders zu lösen gewesen ist, als er es getan hat. Aufs strengste und folgerichtigste hat er die schwierige Untenansicht vollkommen durchgeführt, hat er jede einzelne Verkürzung getroffen, kraft einer Intuition, die man nur aufs höchste bewundern kann. Doch wirft man unwillkürlich die Frage auf, ob denn dieses Aufgebot von durcheinanderwirbelnden Figuren nötig war, ob er für dieses und für den Stolz, zeigen zu wollen, daß es für ihn kein Hemmnis mehr gab, nicht die Klarheit und den Adel der Form preisgegeben hat? Man braucht lange Zeit (vor dem Original), bis man die Hauptfigur der Komposition, in dieser Höhe besonders, aufzufinden vermag. Man sieht nichts als ein Durcheinander von Armen und Beinen, hierhin bewegt, dorthin gerissen, und sucht nach den Leibern, zu denen sie gehören, nach den Köpfen, die auf jenen sitzen. Ueber diesen Eindruck hilft kein Studium hinweg; er erneuert sich, so oft man wiederum unter die Kuppel tritt und das Auge hinaufrichtet. Betrachtet man dann Figuren, wie den unedeln Erzengel in der Mitte der Komposition oder gar die Gestalt gerade über ihm in den Wolken, wo uns, durch keinen gnädigen Gewandfetzen verhüllt, die peinlichste Untenansicht eines Menschenleibes gezeigt wird, so genügt kein Staunen vor Fertigkeit der Hand und Großartigkeit des Könnens, daß man sich nicht nach den großen, ruhigen Fürsten auf ihren Wolkensitzen in der Kuppel von San Giovanni zurücksehnt.

Man findet es wohl verständlich, daß einer der Kanoniker des Doms, wie berichtet wird, um seine Ansicht über das Fresko befragt, geantwortet haben soll: ihm erschiene es wie ein Ragout von Fröschen. Kühne Neuerungen in der Kunst stoßen stets im Anfang auf Widerstand; das Größte wird so oft belacht, ehe es begriffen wird; jener Vertreter des gesunden Menschenverstandes verstand gewiß nichts von den hohen künstlerischen Eigenschaften, die dieses Werk Correggios offenbart, wie ein jedes, auf dem seine Hand geruht; aber ein Stück Wahrheit liegt darum doch in dieser Kritik. Es ist und bleibt ein Eindruck, der kein Hochgefühl aufkommen läßt, wie jedes erhabene Werk der Kunst, die hierin gleich der schöpferischen Natur selber wirkt.

Die Nachkommenden aber, schon Vasari, dann vorzüglich die Carracci haben gerade die Kuppel des Doms gepriesen; kein Werk hat wie dieses auf die Folgezeit gewirkt. Von nun an war das Schema für solche Dekorationen gegeben; jetzt erfüllten sich alle Kirchengewölbe mit Engels- und Heiligenscharen in den außerordentlichsten Verkürzungen und Verrenkungen; es dauerte nicht mehr lange, und es erhoben sich hoch über den Häuptern phantastisch-kühne Architekturen, vollkommen gelungene Kunststücke der

optischen Täuschung. Der hohe künstlerische Geist, der Correggios Schöpfung trotz allem beseelt hatte, war leider seinen Nachahmern inzwischen verloren gegangen.

* * *

Die Arbeit und Vollendung der Kuppel des Doms fällt bereits in Correggios letzte Lebenszeit. Ja, man mag glauben, daß er noch später, als es sich dokumentarisch erweisen läßt, mit dieser Aufgabe beschäftigt gewesen sei; denn von den Figuren in den Laibungen der Bögen, auf denen die Kuppel ruht, hat er nur sechs eigenhändig ausgeführt, wundersam holde und weiche Knaben und Mädchen, grau in grau gemalte, voll Grazie bewegte Gestalten (S. 113—115); die letzten zwei aber stammen von der Hand des Girolamo Mazzola. Und wir wissen, daß viele Jahre nach Correggios Tode seine Erben eine Summe Geldes zurückerstatten mußten, da der Meister seine Arbeit an der Kuppel, für die er bezahlt worden, nicht vollendet habe.

So sind wir denn in der Betrachtung vorausgeeilt und wenden uns noch einmal rückwärts, in die erste Hälfte der zwanziger Jahre, zu einigen kleineren Gemälden religiösen Inhalts, die seinen vier großen Altarwerken der mittleren und letzten Zeit voraufgegangen oder aber gleichzeitig mit ihnen entstanden sind.

Sie alle zeigen, je vorgeschrittener die Entwicklungsstufe des Meisters ist, um so mehr, eine gesteigerte Intensität von Leben und Bewegung, eine immer stärkere Helligkeit der Farben, die aber immer zarter in ihrem Verhältnis zueinander gestimmt werden. Sie sind vielfach das, was der moderne Mensch, besonders der jenseits der Alpen geborene, als affektiert empfindet, weil ihm das Offenbaren starker seelischer Empfindungen durch Tradition und Geschmack zuwider ist. Auch erscheint, was der naive Mensch als überaus anmutvoll empfindet, dem Auge desjenigen, der zum Verständnis der strengen Formauffassung des Quattrocento vorgedrungen ist oder mit der Kraft der Holländer des siebzehnten Jahrhunderts sich vertraut gemacht hat, als süß und weichlich. Vielleicht hat kein Bild der Schätzung Correggios so großen Abbruch getan, wie jene „Anbetung des Kindes“ in den Uffizien (S. 89), bei der sich das Auge ordentlich nach einer Härte, sei es der Linie, sei es der Farbengebung, sehnt. Hier ist alles weich und zart, von einer sanften Buntheit in den gewählten Farbtönen. Doch kann man auch hier nicht umhin, anzuerkennen, daß die Beleuchtung, streng durchgeführt, die beiden Gestalten mit sanfter Helligkeit übergießt, anderes in den zartesten Halbschatten legt, das Wesentliche bedeutend heraushebt, das Unwesentliche in große Massen zusammenfaßt, daß endlich ein Zauber von Licht und Luft das Auge draußen jenseits der Ruinen umfängt.

Und so wie hier mag die Landschaft denjenigen versöhnen, dem Correggios Auffassung des „Noli me tangere“ (S. 90) nicht behagt, dem dieser Christus zu weich dünkt und die Gesten der beiden Gestalten Pose. Freilich selbst jener letzte Rest von Kraft, über den die Christusgestalt in der gleichen Szene bei Tizian (London, National Gallery) immerhin noch gebietet, ist hier verschwunden; nichts vom Gottessohn ist in diesem appollinisch zarten Leibe: wie schön aber, zart und innig ist die Beziehung zwischen den zwei handelnden Gestalten durch Blicke hergestellt! Den Stimmungsgehalt scheint dann die unvergleichliche Landschaft zu reflektieren.

Man kann auch gegen das, malerisch gesprochen, wertvollste Stück in dieser Reihe kleiner Andachtsbilder aus Correggios späterer Zeit, das „Gethsemane“ in London (Duke of Wellington, S. 120), Einwendungen ähnlicher Art erheben. Den Christus, den Engel mag das Auge als überzart, überschön, kurz als weichlich und süßlich tadeln; man wird vielleicht bedauern, daß er nicht, wie Dürer es in ein paar grandiosen Federzeichnungen getan hat, den dramatischen, im Innersten bewegenden Moment

gewählt hat, da Kleinmut den Heiland ergreift: Correggio wußte wohl, warum er solchem Versuch aus dem Wege ging, und warum er die beiden Hauptgestalten wie in einer seligen Zwiesprache vereinigte. Für das aber, was man etwa vermissen mag, bietet er hier eines jener Wunderwerke geschlossener Lichtstimmung, für die es in der Welt, damals wenigstens, noch keine Parallele gab: „so sehr gleicht es der Wahrheit," ruft Vasari, „daß man es besser nicht ausdenken, noch wiedergeben kann." Und er fährt fort zu schildern, was heute nicht mehr in allen Teilen deutlich hervortritt: „Man sieht unten am Fuße des Berges in der Ebene drei schlafende Apostel, über die der Berg, auf dem Christus betet, einen Schatten breitet; dies gibt jenen Gestalten eine geradezu unmögliche Kraft; und weiterhin, in der fernen Landschaft, die das Nahen der Morgenröte ahnen läßt, sieht man Judas mit einigen Soldaten herannahen."

Endlich nahm er nun noch einmal, zum dritten Mal in seinem Leben, das anmutige Thema der „Verlobung der heiligen Katharina" auf (Paris, Louvre, S. 91). Wie hatte er seit den Jugendtagen, ja seit den frühen Tagen von Parma doch Formen und Farben abgewandelt! Die Gestalten zeigen alle eine rundlich-völlige Schönheit; auch die Heilige ist frauenhaft, nicht das zarte Jungfräulein jener früheren Bilder; in großen Falten schön geordnet legt sich das Gewand den reichen Formen an. Alle Züge überfließt ein stilles Lächeln, indem ihre Augen sich dort begegnen, wo das Kind mit täppischem Liebreiz den Ringfinger der holden Frau ergreift: ein Lächeln wie ein Abglanz des ruhigen Sommertages, dessen Friede so seltsam durch eine Martyriumsszene im Hintergrunde links unterbrochen wird. Man sieht und empfindet, daß eben hier, in einem solchen stillschönen Abbild ruhiger Empfindungen bei herrlichen Menschenwesen Correggio imstande war, alle seine reichen Eigenschaften zu offenbaren: Eigenschaften, die er in den großen Altarbildern der letzten zehn Jahre seines Lebens, in den mythologischen Bildern der gleichen Zeit in der Steigerung, wie vor dem Abschied von der Kunst, zeigt und als unvergängliches Gut den nachkommenden Geschlechtern hinterläßt.

* * *

Man muß sich die Altarbilder, die im ausgehenden fünfzehnten und noch im Beginn des sechzehnten Jahrhunderts in der Emilia, und wo immer Correggio Anregungen erfahren haben kann, einen Augenblick in dem ruhigen Gleichmaß aller die Komposition bestimmenden Glieder vorstellen, um das völlig Revolutionierende dieses plötzlich hervorbrechenden Reichtums in seiner ganzen Bedeutung erfassen zu können. Beim ersten Eindruck scheint es hier überhaupt am Gleichmaß zu fehlen; die Figuren, glaubt man, seien willkürlich oder etwa nach der Lichtwirkung auf die Leinwand verteilt: bis das Auge, das im Anschauen weiter vordringt, die anordnende Hand begreifen lernt und jenen linearen Grundgedanken auffindet, ohne den man sich ein Bild, das an heiliger Stätte für die Andacht bestimmt ist, kaum vorzustellen vermag. Freilich ist es dann etwas ganz Neues, wenn man die vertikale Mittellinie so betont findet, wie es bei der „Madonna des heiligen Sebastian" der Fall ist, oder eine so ausgeprägte Diagonale, wie bei der „Madonna des heiligen Hieronymus" und der „Ruhe auf der Flucht", während auf der „Madonna des heiligen Georg" die Figuren in einem Polygon gruppiert erscheinen (doch auch hier mit sehr deutlich bemerkbarer Betonung der Vertikale), sonst aber hier die rechte und linke Hälfte sich auffallend das Gleichgewicht halten. Die „Nacht" nimmt in ihrer auf eine gewaltige Lichtwirkung berechneten Komposition eine Stellung für sich ein, wie auch deshalb, weil hier ein überaus dankbares Thema vom Hausandachtsbild auf das große Kirchengemälde übernommen wird.

Wenn sonst die Madonna in den Wolken dargestellt wurde und Heilige, die ihr Verehrung zollen, so zerfiel die Komposition stets in zwei durch Landschaftsausblick und weiten Horizont scharf getrennte Gruppen — eine, die im Himmel und eine andere, die auf Erden ihren Platz hat. Correggio dagegen läßt bei der „Madonna des heiligen Sebastian“ (S. 94 u. 95) die Jungfrau mit dem Kind von Wolken erdenwärts getragen werden, ein Spiel lustiger Engelknaben ihre Begleitung; eine strahlende Gloriole zieht das Auge zur Gruppe von Mutter und Kind hinauf. Die Wolken streifen fast das Haupt der Heiligen; zwischen einem Engel und Sankt Sebastian gibt es eine Zwiesprache. Die Mittelfigur des Bildes, Sankt Geminianus, hat das Modell seiner Domkirche von Modena einem lieblichen Kind zu halten gegeben, da er den Gläubigen, der dem Altar naht, zur himmlischen Vision hinaufweisen will. Sebastian mußte hervorgehoben werden, weil die Gilde, die sich nach ihm nannte, das Bild gestiftet hat: so ist er die einzige Figur, die angesichts der Madonna stehen bleibt. Rochus dagegen, der Pilgersmann, der sich mit Sebastian in das Amt des Hüters vor der Pest zu teilen hat, ist vom Wandern müde eingeschlummert. Das, meint man, habe Correggio nur getan, um einem öden Parallelismus der Komposition aus dem Wege zu gehen: man kann sich davon überzeugen, wenn man sich diese Figur einen Augenblick stehend denkt. So wird hier gerade ein Stückchen Raum für ein feines und weites Landschaftsabbild frei.

Die „Madonna des heiligen Hieronymus“ (S. 124—127), die wohl auch, im Gegensatz zur „Nacht“, „Der Tag“ benannt worden ist, zeigt jene Vereinigung der Madonna mit Heiligen, für die man den Namen der „Santa Conversazione“ erfunden hat. Eine Bodenerhöhung dient der Madonna als Sitz: so überragt sie alle Figuren bis auf den heiligen Hieronymus, dessen gewaltige Größe so stark betont ist, während die auffallende Schräglinie, die sich von seinem vorgesetzten Bein durch den rechten Arm zum Kopf hinaufzieht, durch die dunkle Silhouette des Baums bis zur oberen Bildecke fortgeführt wird. Um auch hier den Parallelismus zu vermeiden, erfindet Correggio eines seiner herrlichsten, unvergeßlichsten Bewegungsmotive: ich meine die zarte Neigung der schönen blonden Frau, in der Correggio alles überbietet, was ihm je an liebreizender Form gelang. Indem sich Magdalena neigt, dem Knaben den Fuß zu küssen, den sie kaum zu berühren wagt, führt sie die Schräglinie zwanglos, kaum dem Auge bemerkbar, nach unten. Nun ist mit kühner Freiheit ein tiefdunkelrotes Tuch über Bäume ausgespannt, als Schutz der heiligen Gruppe vor der strahlenden Sonne, deren Licht die weite Landschaft glänzend überflutet; der Kontur dieses Tuchs nimmt die Diagonale auf und führt sie bis zum oberen Bildrand.

Bei dem Bilde der im Walde Rast haltenden heiligen Familie (S. 128—130) — der „Madonna della Scodella“ (nach dem Schüsselchen, welches Maria in der Hand hält) — ist die Schräglinie noch auffälliger, da sie ziemlich genau die Fläche in zwei gleiche Teile zerlegt und mit feinster Kunst und völlig natürlich von Figur zu Figur geleitet wird. Hier greift Correggio ein Thema wieder auf, das er etwa fünfzehn Jahre zuvor für eine Kirche der Heimat behandelt hat. Betrachtet man einen Augenblick jene ältere Darstellung, die heute die Tribuna der Uffizien ziert, mit der neuen Fassung, so vermag man sich völlig klar zu werden, wie der Maler — von rein koloristischen Dingen einstweilen abgesehen — sich zu der höchsten Freiheit in der Ordnung und Bewegung seiner Gestalten durchgerungen hatte. Während dort noch ein gewisses Festhalten an dem älteren Kompositionsschema deutlich bemerkbar ist, geht hier eine Bewegung von oben nach unten durch. Das Kind, mit einer gleichzeitigen Vor- und Rückwärtsbewegung, vermittelt zwischen den Erwachsenen, die um seinethalben beschäftigt sind und die, obschon sie sich halb hier- und dorthin, mit nach entgegengesetzten Richtungen führenden Gesten wenden, ihre Augen doch auf den schönen Knaben zwischen sich richten. So

ist hier ein Auseinanderstreben der Bewegungen und ein Konvergieren der seelischen Kräfte zu einem wunderbaren Eins verschmolzen. Nun mag aber Correggio, scheint es, gar nicht mehr die lustig-laute Engelschar entbehren, seit er sie einmal in seinen Fresken so vielfältig bewegt dargestellt hat. Er erweitert die Legende, welche berichtet, daß der Dattelbaum seine Zweige niedergebeugt habe, um der dürstenden heiligen Familie seine Früchte darzubieten: er erweitert sie und läßt die Wolke mit den leichtbeschwingten Engeln kommen, welche die Zweige abwärts beugen, damit Joseph es beim Pflücken leichter habe. Ein tatkräftiger Engel aber hat bereits das himmlische Tragwerk verlassen; er sorgt dafür, daß der getreue Begleiter der Familie, der Graue, nicht entwische, und bindet ihn am Pflocke sorgsam fest. Unterdes will der kleinste der Engel nicht müßig sein; er hat aus dem Quell, der der gleichen Legende zufolge aus dem Boden aufsprang, ein Gefäß vollgeschöpft und müht sich, daraus Mariens Schale zu füllen. So gewinnt Correggio Leben, Bewegung, räumliche Fülle, und welche Motive von der größten Liebenswürdigkeit!

In auffällig ähnlicher Weise wie bei diesem Bilde hat Correggio in der „Heiligen Nacht" (S. 131—133) die Schar der Engel in die Bildfläche einbezogen, wobei er hier eine ebenso getreue Untenansicht beobachtet, wie etwa in der Kuppel des Doms. Doch sind sie nur insofern Mithandelnde, als sie ihre Verehrung und ihre Verwunderung über die alles erfüllende Lichterscheinung bezeugen. Sonst aber spielt sich die Handlung mit irdischen Figuren ab, jenen dreien, die vom Feld hereingekommen sind, mit den Augen zu sehen, was ihnen angekündigt worden ist. Aufs ungezwungenste äußert sich der Eindruck des Wunderbaren bei ihnen: die junge Frau macht eine Geste, die ganz wohl das einfache Erstaunen ausdrücken kann, obschon sie — seit Vasari — meist, wegen des Schattens, den die Hand auf das Auge wirft, so gedeutet wird, als schütze sie sich vor der blendenden Lichtfülle. Der Jüngling neben ihr wendet sich zum bejahrteren Gefährten, fragendes Staunen in den groß geöffneten Augen; dieser, eine bäurisch-plumpe Gestalt, ist, scheint es, noch nicht ganz bei dem Vorgang beteiligt oder vermag dessen wunderbaren Gehalt so rasch nicht zu erfassen; er bewegt sich langsam, und sein Blick geht über die Gruppe hinweg, stärker interessiert dorthin zu dringen, wo Joseph mit dem Stallbewohner zu tun hat. In der Mittelgruppe endlich hat Correggio, ohne von dem Streben nach Naturwahrheit einen Augenblick abzuweichen, aufs zarteste das Glück der jungen Mutter wiedergegeben. Maria sieht die Gestalten vor sich nicht, wird die Gegenwart der Engel sich zu Häupten nicht gewahr; stillselig, ein Lächeln um Augen und Mund, hält sie ihr Kind in den Armen. In dieser einzigen ruhigen Figur des ganzen Bildes potenziert Correggio noch einmal all seine Gaben zarter Empfindung; sie ist ganz hingegeben dem einen Gefühl, das der Meister mit hinreißender Einfachheit zum Ausdruck zu bringen versteht. Hierdurch wird der Gegenstand ihrer schirmenden Liebe (wie sie den Arm vorsorglich unter das Köpfchen ihres Kindes schiebt!) der Mittelpunkt des ganzen Bildes. Ich finde es fein und bezeichnend, daß diejenige der drei Gestalten links, die auf das Kind blickt, eben die Frau ist; denn jener zarteste und stärkste Instinkt ist mit gleicher Kraft und Innigkeit dem ganzen Geschlecht eigen.

Nun wird es wohl völlig müßig erscheinen, noch einmal von der Konzentration des Lichts zu sprechen, die dieses Werk vor allen anderen hochgefeiert gemacht hat. Es ist hier eine eigene, überirdische Materie, kein Spiel mit Fackeln oder Kerzen, die das Ganze durchdringt, allmählich sich abdämpft, nach außen noch einige schwächere Strahlen entsendet und sich endlich verliert, während über den dunkeln Hügeln das zarteste Licht am Horizont erscheint, wie wenn in einer Mondnacht des Südens der junge Tage sich anmelden will.

Die „Madonna des heiligen Georg“ (S. 136 u. 137), das wahrscheinlich späteste der großen Altargemälde Correggios, behandelt noch einmal das Thema der thronenden Madonna mit Heiligen, ganz ebenso wie sein erstes großes Altarwerk der „Madonna des heiligen Franziskus“, die das Zufallsspiel jetzt in dieselbe deutsche Galerie geführt hat. Was dort als ein schüchterner Versuch sich zuerst hervorwagt, die Bewegung, ist hier zur Dominante geworden. Nicht einen Ruhepunkt findet das Auge, nicht einmal an den



Studie zu einer „Geburt Christi“
Zeichnung in der Sammlung des Earl of Pembroke auf Wilton House

steinernen Engeln, die, auf der Brüstung stehend, die schwere Last des Fruchtkranzes zu tragen haben. Dort strenge, längliche, asketische Gestalten, hier weiche, sinnliche Fülle; dort deutliche räumliche Scheidung zwischen der thronenden Frau und ihrer heiligen Ehrenwache, hier enges Aneinanderrücken der Gestalten. Was hier an sinnlicher Schönheit gewonnen worden, ist unbestreitbar der Würde und Hoheit des Kirchenbildes verloren gegangen. Wird doch selbst die Geste, mit der Sankt Geminian seine Kirche dem Schutz des Christkindes empfiehlt, zum scherzenden Spiel! In solchen

Zügen, die gerade bei diesem Bilde vorwiegen, äußert sich die veränderte Auffassung des Meisters wie der Zeit, in der er lebt, und deren Geschmack gerade er so entscheidend beeinflußt. Was man vom heutigen Standpunkt aus etwa nicht billigt, jene Freiheit und Ungebundenheit der Gestalten in einem Bilde, das eben erschien dem damaligen Geschlecht und vielen nachkommenden Generationen als ein unendlicher Gewinn, und man machte sich gewiß keine Gedanken darüber, ob dergleichen auch für das Andachtsbild ganz zulässig sei, ob sich nicht in die Beziehungen der Gestalten zueinander etwas mische, das nicht mehr rein spiritueller Natur ist, und ob dieses Aufbieten nur reizender Form nicht Gefahren für die Andacht in sich schließe. Aber vergessen wir Beurteiler auch hier nicht das andere Land und die verschiedene Rasse mit ihrer Freude an sinnlichem Reiz und dem naiven Ausdruck derselben!

Wohl aber begreift man, wenn man ein Bild wie dieses letzte Altarbild Correggios studiert, daß dieser Mann nicht geboren war, sein Leben lang nichts zu malen als Madonnen und Heilige, daß in ihm die Kraft lag, wie in kaum einem anderen, die reizenden Fabeln der antiken Welt — „der heroischen Zeit, da Götter und Göttinnen liebten“ — zu frischem Leben zu erwecken. Gleichzeitig mit den fünf großen Altarbildern und mit der Kuppel des Doms zu Parma, die demselben künstlerischen Geist ihre Entstehung verdanken, sind die sechs (oder acht, zählt man die zwei allegorischen Bilder des Louvre hinzu) mythologischen Bilder gemalt worden, welche uns bis in des Meisters letzte Lebenstage hinabführen.

* * *

Es würde von einem eigentümlichen Interesse sein, über die Entstehung dieser Mythologien von Correggio etwas zu erfahren, um darüber Klarheit zu gewinnen, ob der Meister, einem inneren Drange folgend, den neuen, seinem Talent so eigentümlich angemessenen Stoffen sich zuzuwenden begann, oder ob von außen her, durch Aufträge von Liebhabern, die Anregung kam.

So aber muß diese Frage offen bleiben. Tatsache jedoch ist, daß die Mehrzahl dieser Gemälde in irgendeinem Zusammenhang mit den Gonzaga in Mantua stehen: sei es, daß zwei derselben, die beiden allegorischen Kompositionen des Louvre, das Gemach der Markgräfin Isabella d'Este geschmückt haben, daß zwei andere, „Jupiter und Antiope“ und die „Erziehung des Amor“, wenigstens im siebzehnten Jahrhundert der berühmten Mantuaner Galerie angehörten, oder daß endlich wiederum zwei der Bilder, die „Leda“ und die „Danaë“, für den Markgrafen, später Herzog Federigo II. Gonzaga gemalt worden sind, der sie dem Kaiser Karl V. zum Geschenk machte.

Nach dem Geschmack fürstlicher Liebhaber sehen alle diese Bilder aus; gewiß eines Fürsten, wie Federigo, der gelegentlich, als er von Sebastiano del Piombo ein Bild begehrte, seinem Agenten die Weisung gab, es sollten keine Heiligenbilder sein, sondern etwas Gefälliges und Schönes zum Ansehen.

Und hier nun, nach dem Hof von Mantua hin, ergeben sich die persönlichen Beziehungen Correggios leicht und ungezwungen. Er hatte diesen wahrscheinlich schon als Jüngling im Anfang seiner Laufbahn kennen gelernt. Dann fehlt jede Nachricht bis zum Jahre 1528, in welchem die Fürstin seines Heimatsorts, Veronika Gambara, an Isabella d'Este die Beschreibung eines Bildes — einer knienden, büßenden Magdalena — schickt, das „unser Antonio Allegri“ eben vollendet habe. Endlich, als der Meister aus dem Leben geschieden war, wandte sich der Mantuaner Herzog nach Parma, um eine gewisse Geldsumme von den Erben zurückzuerhalten, oder aber die Kartons, auf denen die Liebschaften Jupiters dargestellt waren, sowie andere angefangene Stücke.

So führen uns die äußeren Umstände für die Mythologien in Correggios letzte Lebensjahre. Doch spricht der Stil einiger der Bilder für eine frühere Entstehung, wie wir denn schwer zu glauben vermögen, er habe mit einem Male, nach Vollendung des letzten Altargemäldes und der Domkuppel, den heiligen Stoffen den Rücken gewendet und sich den heiteren Gestalten des Altertums ergeben. Zwischen der einen und anderen Gruppe von Bildern findet eine zu enge Wechselwirkung statt, in der Form, im Kolorit und selbst im Geist, als daß nicht die Annahme sich aufdränge, der Meister habe gelegentlich den christlichen Himmel und seine frommen Gestalten verlassen und sich den Gebilden, von denen die antiken Fabeln lockend berichteten, mit dem angeborenen Entzücken des Künstlers an dem unverhüllten Menschenleibe zugewendet, um danach wieder Madonnen und Heilige zu malen. Hatte er doch schon in den Kuppelfresken das Nackte nicht sowohl tunlichst vermieden, als es nach der Möglichkeit gesucht!

Jetzt bietet er all den Zauber seiner göttlichen Malerei, all ihren Schmelz, ihre Breite und Weichheit auf, die zartesten Formen nachzubilden; alles, was sein Auge mit so einziger Feinfühligkeit an Schönem in der ihn umgebenden Natur beobachtet hat, wird in diesen Tafeln zusammengetragen, daß es das Schöne so festlich als möglich umgebe. Aber seiner Art entsprechend meidet er auch hier jede Härte und jeden Mißlaut. Ihm wäre der Gedanke nicht gekommen, dergleichen unter dem vollen und brutalen Sonnenlicht darstellen zu wollen: nicht weil er sich dergleichen nicht zutraute, aber weil er es für unkünstlerisch gehalten haben würde. Wo Tizian mit der goldenen Glut seiner Palette arbeitet, die Pracht seines Rots aufbietet, um womöglich tiefe Reflexe auf die warmen Fleischtöne zu bekommen, wo er Gegensätze zwischen blonden Frauen- und braunen Männerleibern zur stärksten kontrastierenden Wirkung nebeneinander bringt, hat Correggio stets seine kühlen, zarten Farben, wie sie die Dämmerung des Waldes oder ein Binnenraum, in den aus einem tiefen Fenster gedämpftes Tageslicht hineinfällt, auf dem nackten Leibe hervorrufen wird.

Er debütiert in diesem neuen Gebiet mit den Bildern, wie Jupiter als Satyr die schlafende Antiope beschleicht (S. 92), und wie Hermes den kleinen Amor im Beisein der Göttin der Liebe unterrichtet (S. 93). Es ist sehr auffällig, wie ihm beim ersten Wurf noch nicht alles glückt, zum Beispiel die äußerst schwierige Verkürzung der schräg nach vorn gewendet liegenden Frau entschieden verfehlt ist. Dem gegenüber steht der Zauber der Waldesidylle: die Naturkräfte scheinen Gestalt angenommen zu haben, da der bocksfüßige Gott aus dem Dickicht hervorgeschlichen kommt, um der Nymphe, die ihm, durch den Schlaf berückt, zu eigen gegeben ist, sich zu nähern. Still und vorsichtig lüftet er das Gewand, das ihm ihre Reize verhüllt, und steht leicht vorgeneigt in Betrachtung versunken. Der nach echter Kinderart schlafende Amor daneben füllt mit seinen derb rundlichen Formen aufs glücklichste für das Auge die rechte untere Ecke.

Die „Erziehung (oder Schule) des Amor“ ist das einzige aller mythologischen Bilder des Correggio, das nicht Jupiters Liebeswerben zum stofflichen Ausgangspunkt nimmt. Ein Genremotiv bietet hier die Gelegenheit, lauter unverhüllte, reiche, reine Form zu zeigen, die Schönheit von Mann und Weib und Kind nebeneinander, junge, glückliche Menschen, profanen Blicken entrückt, im stillen Waldesdickicht. Der weibliche Körper bedarf mehr als der des Mannes der ruhigen frontalen Ansicht, um all seine Reize zu offenbaren; deshalb steht die (geflügelte!) Venus; und sie steht mit jener starken Ausbiegung der Hüfte, die seit Praxiteles eines der schönsten Motive in der Darstellung des nackten Menschen geworden ist. Dadurch ergibt sich ungezwungen ein Wechselspiel der Beine, der herabhängende Arm trägt dazu bei, der Figur den

Eindruck des Lässig-Anmutigen zu sichern, während durch das Aufstützen die Möglichkeit gewonnen wird, über den Leib zarte Halbschatten zu decken, wodurch dann die hellbeleuchtete Brust die reine Lichtmodellierung erhält. Die Göttin ist wohl absichtlich vom Künstler für sich gestellt; die beiden anderen Gestalten sind durch eine heitere Episode verknüpft, deren komische Kraft nicht erst erläuternder Worte bedarf. Durch die Drehung des sitzenden Merkur gewinnt Correggio eine Fülle interessanter Bewegungsmotive, während durch den nach unten gesenkten linken Arm des jungen Gottes eine anmutige lineare Verbindung zwischen allen diesen Figuren hergestellt ist.

Von nun an tritt die männliche Form in seinen Mythologien ganz zurück; er schildert nur noch das Weib oder die ganz jugendliche, knospende Gestalt des Jünglings. Sie vereinigt aufs zarteste das Bild der „Danaë“ in der Galerie Borghese (S. 116—118), ein Bild von einer fast silbernen Zartheit der Farbengebung, kühl und licht, ohne jeden warmen Ton: weiße Leiber auf weißen Kissen, von sanft durchlichteter Dämmerung umgeben. Eine zarte graue Wolke senkt sich langsam von oben her herab; die Jungfrau, die der Gott sich erkoren, zögert im sanften Sinken, und von ihrer Stirn liest man das Streiten zweier Empfindungen ab. So ist auch die Bewegung ihrer rechten Hand zwiespältig. Wehrt sie dem Ton Amors oder folgt sie ihm gefügig? Ihre Glieder sind schon ganz gelöst, trotzdem sie im Treffpunkt zweier Bewegungen gefaßt sind. So würde sie in der gleichen Stellung weiter verharren, wenn nicht der jugendliche Amor ihr gegenüber das letzte täte, bevor er durchs weitgeöffnete Fenster davonfliegt. Seine lebhafte Bewegung entfaltet den reinsten Kontur, den man irgendwo gemalt finden kann; wie herrlich und spielend gelockert geht die Linie von der Schulter hinab bis in die äußerste Fußspitze! Er wendet sich zu dem nahenden Göttervater, als wollte er ihm das schönste Opfer weisen, das er ihm je dargebracht.

Und auch hier, beim heiligsten Mysterium, kann Correggio nicht den liebenswürdigen Schalk vergessen, den er so gern spielt, wenn er Engel oder Putten oder Amorinen darzustellen hat. Vielleicht versteckt sich hinter der Gruppe so voll neckischer Anmut und drolligen Ernstes die leise Absicht, die Aufmerksamkeit von dem delikatesten aller Stoffe etwas abzulenken. Vor dieser Kindergruppe aber macht das Wort wieder Halt, da deren unmittelbarer Wirkung jeder Umschreibungsversuch nur Abbruch tun kann.

Nun folgen zeitlich die zwei Hochformatbilder mit der „Io“ (S. 134) und dem „Ganymed“ (S. 135), die das Schicksal seit Jahrhunderten zu auffällig vereint hält, als daß man nicht glauben sollte, sie seien wirklich als Gegenstücke konzipiert worden. In der Liebesepisode von Jupiter und der Tochter des Inachos hat Correggio wohl alles überboten, was je ein Maler in seiner Zeit darzustellen gewagt; und das mit einem so zarten Andeuten des stärksten und heiligsten Instinkts, daß niemandes Empfindungen durch das Wagnis verletzt werden können. Halb zurückgebeugt, bietet „Io“ dem Auge die herrliche Ansicht ihres Körpers, einen Fluß, ein Gegeneinanderdrängen welliger Linien ohnegleichen. In der Haltung des Kopfes ist noch ein Rest von Widerstreben bemerkbar, indem sie doch schon mit dem linken Arm das Phantom des ihr nahenden Gottes umfaßt. Dadurch, daß die Gestalt Jupiters in der Wolke verborgen bleibt und nur die eine Hand und der Kopf in schwacher Andeutung, soweit es zum sinnlichen Verständnis des Vorgangs notwendig ist, aus der grauen Nebelmasse, die im Augenblick alles verhüllt hat, sichtbar werden, ist dem Vorgang jede Kraßheit völlig genommen.

Ist auf diesem Bilde alles auf die eine Frauenfigur begrenzt und bezogen, die Landschaft auf ein paar Andeutungen beschränkt, so dominiert diese bei dem „Ganymed“ und beansprucht fast das gleiche Interesse wie die Figur des Knaben. Hier, in

diesem Geschiebe der Täler und Höhen hintereinander, in dem malerischen Abstufen der entfernteren Linien und ihrer allmählichen Auflösung in Luft und Licht, triumphiert sein Können. Mit den einfachsten Mitteln: dem Baumstumpf in der Mitte des Vordergrunds, dem wenigen Gebüsch und dem aufstrebenden Bäumchen, weiß er unberechenbar große Tiefe zu gewinnen. Ueber dieser Landschaft dann die schwebende Gruppe des dunklen Adlers und des lichten Knaben, so frei und leicht, ruhend auf der Luft, die Bewegung nur in dem flatternden Gewandbausch und dem Lockenhaar zu erkennen. Der nachschauende blaffende Hund (wieder ein Wunder an getreuer Naturbeobachtung) hilft den Vorgang wesentlich erläutern.

Dann folgt zuletzt die vollkommenste seiner mythologischen Erfindungen: „Leda mit ihren Gespielinnen“ (S. 140). Wie fruchtbar war hier schon der Gedanke, das Abenteuer der Göttin auf mehrere zierliche Frauen auszudehnen und damit verschiedene Momente ihrer Begegnung mit den weißen Schwänen zu gewinnen! Dichtes Gebüsch den Vordergrund begrenzend, das flache Flußbett mit seiner stumpfsilbrigen Oberfläche belebt durch die Gestalten, hier und dort der Ausblick in reiches und heiteres Land. Dazu die leise Saitenspielmusik Amors, zu der ein paar Amorinen eine drollige Begleitung auf Muscheln improvisieren; silberhelles Lachen der Mädchen: „Geschrei zuletzt und Wasserschlacht“. Von diesem hellen, vielfältig bewegten, immer aufs neue in Nähe und Weite lockenden Hintergrund hebt sich als zaubrischer Mittelpunkt die lichte Vereinigung des jungen Weibes mit dem Schwan hervor; ein schmiegendes Sichbewegen, Schmeicheln, scherzendes Spiel und holder Ernst, welcher der antiken Fabel die einzig mögliche Illustration abgewonnen hat, die nicht als brutal und unnatürlich, sondern als ein vollkommener Wohllaut der Farbe und der Linien empfunden wird.

Correggio erhebt sich in diesen Bildern, vorzüglich der „Danaë“, der „Io“ und der „Leda“, zu der reinen Höhe, auf der alle großen künstlerischen Schöpfungen isoliert sind. Wer, wie er hier, gewaltige Empfindungen — jene, auf denen das Menschengeschlecht beruht, und die dem geheimsten Walten der Natur angehören — in einer allerhöchsten Schönheit zu verkörpern gewußt hat, stellt sich damit auf einen Platz, zu dem keine menschliche Kritik zu dringen vermag. An Schöpferkraft nur den größten Meistern aller Zeiten vergleichbar, übertrifft er sie fast alle durch die Naivität seiner Gestalten; er schafft für die antiken Götterfabeln Illustrationen, die niemand je wird erreichen können; ja sie scheinen durch ihn die ewig gültige Ausgestaltung erhalten zu haben.

Wenn diejenigen zwei Bilder, die man als die spätesten Werke des Meisters anzusehen hat, die Allegorien von „Tugend“ und „Laster“ (S. 138 u. 139), nach diesen erhabenen Schöpfungen einen Rückschritt bedeuten, wenn sie zu der ganz kleinen Zahl derjenigen Bilder Correggios gehören, die dem Beschauer nur geringe Teilnahme abzugewinnen vermögen, so trägt der Künstler den geringsten Teil der Schuld daran. Er ward genötigt, sein Talent einem Stoff anzupassen, so spröde, so bildnerisch ungeeignet als nur möglich: wenn er scheiterte, so durfte er sich sagen, hier ehrenvolle Gefährten seines Unglücks zu finden.

Es waren unglückliche Vorwürfe, welche die Markgräfin Isabella d'Este-Gonzaga den Meistern aufnötigte, die ihr „Studio“ in der Corte vecchia zu Mantua zu dekorieren hatten. Da das literarische Programm nicht erhalten blieb, ist auch das Verständnis für die Kompositionen von Correggio verloren gegangen. In der Beschreibung der „Grotta“ vom Jahre 1542 wird das eine als „Apollo und Marsyas“ bezeichnet, das andere beschrieben als „Die drei Tugenden: Gerechtigkeit, Mäßigung und Stärke, die einen Knaben die Zeit messen lehren, auf daß er mit dem Lorbeer gekränzt werden und die Palme erringen möchte“. Die Neueren dagegen fassen sie als allegorische

Gegenstücke auf: „Der Triumph der Tugend über die Laster“ und „Der Lasterhafte im Joch der Leidenschaften“.

Es ist müßig, das Rätselspiel mitspielen zu wollen und zu versuchen, für jede der Figuren den richtigen Namen zu finden. Gesetzt den Fall, das Programm, nach dem Correggio zu arbeiten hatte, wäre uns erhalten, und wir könnten jede Einzelheit verstehen, so wären die Gemälde als Kunstwerke darum nicht minder verurteilt. Nur die Landschaft, besonders auf der Allegorie des Lasters, zeigt die großen Qualitäten ihres Meisters noch einmal in hellem Lichte.

* * *

Das sind die letzten Werke Correggios, von denen wir Kunde haben. Mit den Entwürfen für mythologische Bilder beschäftigt, die ihm Federigo Gonzaga in Auftrag gegeben hatte, ist der Meister am 5. März 1534 in seiner Heimatstadt aus dem Leben geschieden. Er war kaum vierzig Jahre alt. Seine beiden Eltern überlebten ihn und mit der zweiten Gattin mehrere unmündige Kinder, von denen das älteste, Pomponio, ein mittelmäßiger Maler geworden ist. In San Francesco, wo sein frühestes großes Gemälde auf dem Hochaltar zu sehen war, wurde er beigesetzt.

Nur sieben Jahre später lernte Vasari, auf der Reise nach Venedig begriffen, Correggios Schöpfungen kennen, und so fremdartig ihm diese in ihrer Tendenz sein mußten, erfaßte er mit erstaunlicher Einsicht deren epochemachende Bedeutung. Wiederum einige Jahre danach gab er von seinen Eindrücken aller Welt Rechenschaft, als seine Lebensbeschreibungen im Jahre 1550 zum ersten Male zu Florenz erschienen.

Bei dieser Gelegenheit versucht er auch eine Charakteristik des Menschen Correggio zu geben, die schon als die einzige derartige Aufzeichnung eines Zeitgenossen von hohem Wert für uns ist. Hier liest man von der nachdenklichen Art des Malers in bezug auf seine Kunst, wie er allen Schwierigkeiten in derselben nachging, jedoch der Ansicht gelebt habe, daß es ihm nicht gelungen sei, die erstrebte Vollendung zu erreichen; ferner von der Last der Familie, die auf ihm lag, um derentwillen er bis zum Geize herabkam, und von seiner selbstquälerischen Art.

Diese Nachrichten stehen in einem Teil, soweit sie die äußeren Sorgen und Lasten des Künstlers betreffen, in direktem Widerspruch zu den uns jetzt bekannten Tatsachen, nach denen Correggio stets in bescheidenem Wohlstand gelebt hat; zum anderen entsprechen sie nicht dem Bilde des Mannes, das man sich nach seinen Schöpfungen zu machen berechtigt glaubt. Alle seine Bilder scheinen auf eine zufriedene Gemütsart schließen zu lassen, auf einen Menschen mit klarem Auge und heiteren Sinnen, dem die umgebende Welt nur schöne und frohe Eindrücke vermittelte, der das Schroffe mied, vielleicht weil sein Auge es nicht wahrnahm.

In einem Punkt jedoch trifft Vasaris Charakteristik gewiß das Richtige, wo er von den Anstrengungen in der Ueberwindung der Schwierigkeiten spricht. Denn hier war Correggio ja Schritt für Schritt Pfadfinder; er führte die Künstler mit Riesenschritten vorwärts; er gestaltete das Hauptthema des christlichen Stoffkreises völlig um und hinterließ die künstlerischen Anschauungen bei seinem Tode so neu gestaltet, wie außer ihm nur Michelangelo es vermocht hat.

Zunächst und vor allen Dingen war er ein großer Maler. Freilich ist das nicht so zu verstehen, wie es von Vasari geschehen ist, als ob er dabei ein Zeichner von geringem Wert gewesen sei. Er war es freilich nicht im Sinne der Florentiner Schule, er kannte keine „reinlichen Konturen“ und hätte sich mit dem „Zeichner ohne Fehl“, Andrea del Sarto, gewiß nicht messen können. Seine Entwürfe sind fast durchgängig

schon auf malerische Valeurs angelegt; mehrere davon sollten dem Besteller eines Bildes gleich einen klaren Begriff von der farbigen Wirkung geben, die das vollendete Werk üben würde. Wo er aber, wie bei einzelnen Feder- und Rötelzeichnungen, die Konturen präziser bezeichnet, sind sie fluktuierend, bewegt, wie bei seinen Bildern; sie sollen eine Figur nicht klar und genau begrenzen, als vielmehr die weiche Form in ihrem Uebergang gegen die Luft wiedergeben. So besitzen denn solche Studien Correggios, in denen er ein einzelnes Bewegungsmotiv festlegt, wegen der momentanen, flüssigen, beseelten Mache einen hohen künstlerischen Reiz.

Daneben gibt es einige wenige Blätter in Rötel, auf denen das ungeübte Auge kaum etwas anderes zu sehen vermag als ein Gewirr der scheinbar willkürlichsten Linien, aus dem sich etwas wie Figuren entziffern läßt. Es ist so, als habe Correggio den Rotstift zur Hand genommen und diesen nun über das Papier gleiten lassen, ohne Willensakt, gleichsam in einem Traumzustand: es entstanden Gebilde, die er zu deuten wußte, die ihm den Kern seiner Kompositionen darboten. Derart ist ein merkwürdiges Blatt in Oxford, das die Keime der „Madonna mit dem heiligen Hieronymus“ und der mit Sankt Georg enthält und uns lehrt, wie einmal diese beiden Bilder als eines im Geiste ihres Schöpfers schlummerten, bis dann, wer weiß durch wie viele Zwischenstadien hindurch, die letzte Form dafür gefunden war.



Vier Heilige
Zeichnung in der Sammlung der Uffizien zu Florenz

Wer so zeichnet wie Correggio, dem steckt das Malerische von Natur in Fleisch und Blut, ist nichts von außen her Erworbenes. Von den frühesten Jugendwerken an kann man beobachten, wie er bestrebt ist, die Form in ihrem richtigen Verhältnis zur Luft wiederzugeben, nicht als ein für das Auge scharf durch Linien Begrenztes, sondern als runde, weiche Masse, die mehr Ansichten hat als die eine, die er zufällig zeigt. Diese Beobachtung verfeinert er im Lauf der Jahre und geht zugleich vom einfacheren zum komplizierteren Umriß über; nie aber hat man je bei ihm den Eindruck des Flächenhaften. Gerade an den Spätbildern zu beobachten, wie weich und schmelzend er den Pinsel übergehen läßt, etwa von der Menschenwange in die landschaftliche Ferne, bietet einen besonderen Genuß bei dem Studium seiner Bilder. Auch innerhalb eines Gesichts wird alles nur im Ton hingesetzt, ohne jede feste Begrenzung: eine dunkle, ondulierende, an- und abschwellende Linie der Mund, ein Paar dunkle, weiche Farbflecken die Augen, kein scharfer Nasenrücken, sondern etwa ein Schattenton allein, der die Nase modelliert. Diese seine Technik findet man bezeichnenderweise schon bei den frühen Jugendwerken ausgebildet; er hat niemals anders gemalt.

Seine Pinselführung schließt sich mit unsagbarer Feinfühligkeit, über die man sich erst bei sorgsamster Betrachtung klar wird, der plastischen Struktur an. Das Instrument muß ihm locker in der Hand geruht und dem leisesten Druck einer vom Auge gelenkten Hand gehorcht haben. Die Pinselstriche werden sorgsam miteinander verschmolzen, so daß schon bei geringem Abstand des Beschauers eine glatte Oberfläche entsteht, ohne bemerkbare Hebungen und Senkungen. Selbst die höchsten Lichter zeigen bei Correggio nicht jene leichte Erhöhung des Farbstoffs, die man zum Beispiel bei Tizian und später bei Rembrandt in immer stärkerem Maße beobachtet. Er kennt auch nicht die Zerlegung der Farben in reiche koloristische Nuancen, arbeitet nicht mit Farbflecken und Druckern, die er zwecks einer bestimmten Wirkung aufsetzt; nur wenige Töne bringt er jedesmal auf ein Bild und läßt diese in großen Flächen, mit sorgfältigen Abstufungen zum Stärkeren oder Schwächeren, je nachdem es durch Licht oder Schatten bedingt ist, übergehen. Daher verschafft seine Technik nicht jene Momente der Spannung, die man etwa bei Tizian und Rembrandt, besonders in ihren Spätwerken, ferner bei Tintoretto und selbst vielen geringeren Meistern der späteren venezianischen Schule erlebt. An diesen Meistern geistvoller Pinselführung, sprühender Improvisation gemessen, ist Correggio solid, altertümlich, fast etwas langweilig.

Freilich hat man dafür bei ihm nie den Eindruck, den man selbst bei großen Koloristen wohl einmal haben mag, daß ihm die Technik Selbstzweck war. Er ordnet sie unbedingt seinen höheren Absichten unter, vor allem jener einzigen Wiedergabe des Helldunkels, das mit seinem Namen untrennbar verbunden erscheint. Hatten die älteren Maler fast ausschließlich eine gewisse mittlere Belichtung in ihren Werken durchgeführt und die Gegensätze ohne feinere Werte behandelt, so entwickelt Correggio gerade hier in den Uebergängen einen beispiellosen Reichtum. Ueberallhin vermag er das Licht zu bringen, bis in die dämmerigen Tiefen hinein; nirgends bleibt eine tote Stelle übrig, von der man meinen könnte, Licht und Luft seien dort nicht zu finden. Er kennt kein Schwarz, keine körperlose Masse, sondern nur das Grau in seinen verschiedenen Abtönungen. Ob er eine Gruppe in die freie Luft stellt und gegen einen weiten Hintergrund gesehen, ob gegen die begrenzte Nähe des Laubwerks im Walde, oder ob die Figuren ein Binnenraum umschließt, so ist stets das Element von Licht und Luft um sie herum, hell und klar und zugleich sanft sie umfließend.

Bei seinem Helldunkel geht Correggio stets darauf aus, nicht aus einer Masse dunkler Töne das Helle mit magischer Lichtwirkung hervortreten zu lassen — man kann das selbst von der „Nacht“ nicht sagen —, sondern von dem Hellen aus in das Dämmerige und Dunkle vorzudringen. Man ist nie darüber im Zweifel, daß Correggio zu den freudigsten Vertretern heller und lichter Malerei gehört, daß er keine gewaltsamen und blendenden Effekte sucht, wie etwa die Italiener vom Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts an. Man hat ihn in seiner Eigenschaft als Meister des Helldunkels wohl gern mit Rembrandt zusammen genannt; gewiß mit Recht, aber sie sind auf diesem Gebiet Antipoden, indem der Nordländer das Dunkel darstellt, wie es belichtet ist, nicht aber das Licht, wie es überallhin, in die fernsten Tiefen eines Raumes, wirkt. Correggio arbeitet vom Hellen ins Dunkle, Rembrandt umgekehrt vom Dunkeln ins Helle.

Ein Teil des Geheimnisses, wodurch die Werke des Correggio so zart in all ihrer Lichtheit wirken, liegt gewiß in der Untermalung, die er angewendet hat. Man hat, um es zu erklären, zu der phantastischen Behauptung gegriffen, er habe seine Bilder mit Gold grundiert. Wahrscheinlich hat er sich einer sehr hellen grauen Untermalung und eines Farbenauftrags bedient, der den Lichtstrahlen gestattet, bis auf jene zu dringen, sie als Unterton immer noch mitsprechen läßt.

Man kann auch bei Correggio, wie im Grunde bei allen großen Malern, ein stufenweises Vereinfachen der Palette beobachten. Im Anfang seiner Laufbahn ist er als der Schüler von bolognesisch-ferraresischen Malern noch sehr bunt; alle möglichen schönen Farben bringt er auf ein kleines Täfelchen und ahnt noch nichts von Harmonien und Disharmonien des Kolorits. Höhere Begriffe mögen ihm zuerst in Mantua aufgegangen sein, teils bei dem Anblick von Werken der venezianischen Schule, teils durch den direkten Einfluß eines Adepten derselben, des in venezianischem Geschmack geschulten Dosso Dossi. Es ist auffallend, wie rasch er den Geschmack in bezug auf die Farbengebung wechselt. Die Buntheit verliert sich: an ihre Stelle tritt eine auffallende Vorliebe für mittlere Töne, für Zitronengelb und Orange, für ein zartes Violett zwischen Rosa und Grau, zusammen mit einem ins Graue spielenden Weiß. Solche Töne wiegen bei der „Madonna von Albinea" und den Bildern der gleichen Periode vor.

Doch bleibt er auch hierbei nicht lange stehen. Er wird wieder farbig reicher, bunter, aber die Farben werden nun nicht mehr hart und unvermittelt nebeneinander gesetzt; sie sind stets in Nuancen gewählt, die harmonisch zueinander stehen: fast meint man wohl, zu harmonisch. Man kann die mittlere Periode Correggios von einer gewissen Weichlichkeit des Kolorits nicht freisprechen. Diese Harmonie beschränkt sich nicht auf Figuren und Gewandung; sie beherrscht das Werk als Ganzes und macht sich auch die Töne der landschaftlichen Ferne untertan.

Die letzte koloristische Phase Correggios bezeichnen weniger die Altarbilder, die eine gewisse lichte Buntheit beibehalten, vielleicht mit Rücksicht auf das dämmerige Kircheninnere, in das die Gemälde kommen werden, als seine Mythologien. In ihnen triumphiert nun jenes herrliche und unvergleichliche, das Auge wie mit einem einzigen Wohlklange berückende Silbergrau, aus dem licht und hell, nicht glühend, wie bei Tizian, sondern von mattem, sanftem Glänzen die Frauengestalten sich herausheben. Das Licht in diesen Bildern ist mild, wie etwa am Spätnachmittag; man denkt an jenen zarten Schimmer, den man bei altem Samt beobachtet.

Man kann sich nichts Gegensätzlicheres denken als etwa Correggios „Danaë" und Tizians „Himmlische und irdische Liebe", die jetzt in einer Galerie vereinigt sind. Hier ist alles kühl, zart, silbrig, dort glüht und gleißt die Bildfläche wie im Sonnenlicht, und es ergreift den Beschauer wie ein Rausch von Farbfreudigkeit. Aber der Beurteiler, der zum Verweilen und Vergleichen die Zeit hat, muß eingestehen, daß Correggio zwar ein anderer, aber ein ebenso großer Kolorist ist, als Tizian, und daß er mit seiner verschmelzenden Technik eine fast unbegreifliche plastische Wirkung zu erzielen vermag, trotzdem das Auge auch nicht die leiseste Hebung an der Farboberfläche zu entdecken imstande ist.

Und noch in einer anderen Rücksicht bewegt sich Correggio auf anderen Wegen als seine venezianischen Zeitgenossen. Er hat nie die Ambition, kostbare und prachtvolle Stoffe wiedergeben zu wollen; ganz ausnahmsweise nur ist etwa der Brokat verwendet und charakterisiert; zumeist aber wird das Material nicht genauer bezeichnet. Ihm genügt es, daß in hellen heiteren Falten, reich in Bewegung und Fältelung, der Stoff sich um die Glieder legt, daß er die Formen begreifen läßt, daß er nie tot wirkt wie arrangiertes Tuch um ein Holzgestell. So nähert sich Correggio in dieser Hinsicht den Tendenzen, die während der hochklassischen Periode in Toskana befolgt worden; er mißachtet, daß das an sich Untergeordnete eine eigene Bedeutung erlange und für den Eindruck eines Bildes auf das Auge wesentlich mitspreche.

Dahingegen bekommt nun bei ihm die Umgebung ein eigenes und selbständiges Leben. Man mag über Correggio als Künstler denken wie man will: als großen

Meister der Landschaftsmalerei wird man ihn zu preisen nie aufhören können. Auch diese seine Begabung erscheint schon in den Jugendwerken voll entwickelt: mit etwa zwanzig Jahren malt er ein so geschlossenes Bild, wie die Landschaft auf der „Anbetung des Kindes“ in der Galerie Crespi. Hier braust ein Sturm plötzlich daher, die Stämme biegen sich unter seiner Wucht und stehen schwarz gegen den Hintergrund, der ganz im blauen Ton verschwimmt. Und so versteht er auf der „Anbetung der Könige“ in der Brera mit einem breit hingestrichenen Ton dem Auge die fernste Ferne vorzuzaubern; er setzt hier fast impressionistisch-keck, mit etwas Orange und Weiß, ein paar unbestimmte Figuren hin, als Ueberleitung für das Auge von den Figuren des Vordergrundes nach der Tiefe zu.

Sein Größtes aber leistet er dann in jenen Waldinneren, in die er so gern seine heiligen Szenen und später die Mythologien hineinversetzt. Auch hier beginnt er schon zeitig zu begreifen, wie fruchtbar und reich an neuen Beobachtungen eine solche Einfassung sein kann, und schafft ein so poetisches Idyll wie die „Zingarella“ in Neapel. Man beobachte wohl, daß er sich nicht darauf beschränkt, durch Baumkulissen anzudeuten, daß man sich einen Wald als Hintergrund vorzustellen habe; er gibt dem ganzen Bilde die besondere Intonation, wie wenn das Licht, durch Laub gedämpft, es erfülle; er gibt die Waldstimmung, er als erster in seinem Lande, nachdem der hochbegabte Lorenzo Lotto es hier über geniale Anfänge nicht hinausgebracht hatte. In dieser Hinsicht bedeutet den Höhepunkt seines Schaffens das Martyriumsbild in Parma. Hier bezaubert der wunderbare Gesamtton das Auge völlig, der vom Hintergrund ausgeht; diesem dominierenden Ton passen sich die lichten Leiber und die hellen Stoffe aufs zarteste an. Man beobachtet auf diesem Bilde koloristische Feinheiten, wie rechts im Grunde den einen Heiligen (in starker Verkürzung) in Zitronengelb, dahinter ein lichtgrauer Baumstamm, Feinheiten, wie man sie erst bei Van der Meer wiederfindet. Und welche kompositionelle Kühnheit bedeutet der eine schräg hineingesetzte Ast! Den Hintergrund zur Linken bilden schroff zerklüftete Felsen von blaugrüner Färbung.

Wieviel von ihrer Wirkung die „Leda“ eben der Landschaft verdankt, wird selbst die Abbildung lehren können. Correggio ist hier in der Wiedergabe des Laubes bewußt unnaturalistisch; er gibt kein volles saftiges Grün, als vielmehr gebrochene Töne, Grau und sanftes Braun, wie man sie vielleicht in der Natur nie so antrifft, die aber den zauberhaftesten Grundton abgeben, den man für die silbrigen Fleischtöne sich denken kann. Dazu dann der stumpfe Ton des Wassers: und welch eine entzückende Stelle vorne rechts, wo der Schwan durch die stille Fläche zieht und einen hellen Silberstreif in der graulichen Masse hervorruft. Allein dieses Stück genügt, um Correggio zu einem der größten Maler zu erheben, die der Natur je ihre Geheimnisse abgelauscht haben.

Dagegen wird freilich der moderne Mensch an den Kirchenbildern Correggios eher sich zur Kritik versucht fühlen; ihm wird sein Bestreben nach natürlichster Bewegung für jede Figur oft zu weit gehen. Man denkt sich das Altarbild lieber etwas zu streng als zu frei; die ernste Kirchenarchitektur, die geschlossene Form des Altars scheinen den Maler aufzufordern, die Stille und den Ernst der heiligen Stätte zu respektieren: und dahinein bringt Correggio jetzt seine zappligen Putten, seine zuletzt fast tänzelnden Heiligen, seine hastig in der Luft sich bewegenden Engelscharen.

Freilich ist es ein Gesetz der Entwicklung, das sich hier mit Heftigkeit dokumentiert. Das Altarbild hatte eine abschließende Form im Quattrocento gefunden; jetzt galt es sie weiter zu beleben, und diese Belebung konnte nur dadurch kommen, daß die einzelnen Figuren sich auch bewegen lernten. Die Freude am Können führt den Meister zu neuen Bestrebungen; er hält eben deshalb wohl die Grenzlinie nicht immer inne. Er hat dann selbst Gewaltsamkeiten, um das Natürliche seiner Komposition

noch zu verstärken, wie daß er überall Stücke von Figuren durch den Bildrand überschnitten werden läßt. Kein Meister hat von diesem gewagten Mittel, ein Weitergehen der Komposition über das, was man sieht, hinaus, so häufigen Gebrauch gemacht als er. Als besonders charakteristisches Beispiel sei auf den heiligen Hieronymus auf dem „Tag" in Parma verwiesen; auf dem Martyriumsbild bekommt man gar rechts das Stück eines Arms von einer Figur zu sehen, die ganz fehlt.

Doch soll man bei der Beurteilung der großen Altarbilder des Correggio nie vergessen, daß wir sie alle losgelöst von der Umgebung, für die sie der Meister erschaffen, kennen. Er hatte gewiß zuerst in der Farbengebung auf diese Rücksicht genommen; aber auch das Figürliche würde die Umrahmung, wie er sie sich dachte, besser zusammengeschlossen, das Auseinandergehende mehr vereinigt haben. Man kann das an der „Nacht" so deutlich sehen, wo die Komposition in ihrem Originalrahmen ganz anders, viel weniger zerrissen und unruhig erscheint als ohne denselben, so wie wir alle sie bisher nur kannten. Selbst das bewegteste aller seiner Bilder, die „Madonna mit dem heiligen Georg", muß in dem streng aufgebauten Rahmen von dorischer Ordnung, mit dem zusammen als Einheit der Meister die Komposition entworfen hatte, ungleich großartiger gewirkt haben als in der Gegenwart: das lehrt die in Dresden bewahrte Skizze.

Ueberblickt man Correggios gesamtes Schaffen, diese überaus fruchtbare Tätigkeit, die sich in die kurze Zeit von wenig mehr als zwanzig Jahren zusammendrängt, so erkennt man deutlich neben der Weite seines Ausgreifens auf neue Gebiete auch die Grenzen seiner Begabung. Ihm war es gegeben, alles auszudrücken, was hold ist und gefällig; der hohe Ernst, die dramatische Kraft waren ihm versagt. Dafür gibt er nun in seinem eigensten Gebiet auch das Reinste und Beste, was die Kunst in dieser Rücksicht kennt: nie hat ein Maler die Holdseligkeit nicht nur der Form, sondern des Ausdrucks besser zu treffen gewußt. Das sieht man überall, wo er Kindergestalten zu malen hat: und zum Glück erscheinen diese auf fast allen seinen Bildern. Er muß von früh an das Kind unermüdlich beobachtet haben, wie es sich bewegt und welche Miene es beim Spiel macht, wie es aussieht, wenn es mit Erwachsenen zusammen ist, oder wenn es sich unbeobachtet glaubt. Da gelingen ihm denn so herrliche Buben, wie die zwei Amoretten des „Danaë"-Bildes: wie ernsthaft sie beim Werk sind, nichts sehen und nichts hören! Das verführt Correggio freilich zu liebenswürdigen Unarten selbst auf Altarbildern: auf der „Madonna des heiligen Hieronymus" hat sich ein Englein des Salbengefäßes der Magdalena bemächtigt und steckt neugierig die Nase hinein; auf der „Madonna mit dem heiligen Georg" benutzen die Putten die Waffen des heiligen Kriegsmannes zum Spielzeug, wie man in der antiken Welt sie wohl mit dem Blitz Jupiters oder den Waffen des Mars ihren Scherz treiben sah. Und wie verstehen die Schalke breit-behaglich nach Kinderart zu lachen! Sogar das Christkind vergißt wohl den feierlichen Ernst, freut sich am Kirchenmodell, das ihm dargebracht wird, oder langt ungeduldig nach dem Buch, das ihm der Engel vorhält. Seine Heiterkeit reflektiert auf das Antlitz seiner Umgebung; die Madonna, die Heiligen lächeln alle in jener eigenen stillen Weise, die Erwachsene haben, wenn sie das Lachen des Kindes aufnehmen.

Hier, denke ich, erschließt uns Correggio die innerste Seite seines Wesens, all die Güte seiner Natur, die Freudigkeit seines Herzens, die ihn hinaushob über die enge Umgebung, ihn nicht zu dem Gedanken kommen ließ, daß kein Fürst oder Papst seine Werke bewunderte und belohnte. Ein reiches Innenleben ersetzte ihm vollauf die glanzvolle äußere Umgebung; er bedurfte ihrer nicht. Wer wollte die Behauptung wagen, daß er in Rom oder Florenz oder Venedig Größeres zu leisten vermocht hätte?

Die eigentümlich begrenzte Welt, in der er sein Leben verbracht hat, soll uns also nicht Mitleid mit Correggio erregen, sondern Bewunderung für seinen Genius, der schließlich trotz der Anregungen in der Jugend das Beste doch allein sich selbst zu danken hat. Man fragt sich oft mit Staunen, woher das so plötzlich in ihm erwachsen ist. Wie erklärt und faßt man den Landschafter in Correggio? Wo hatte er in seiner Umgebung das Vorbild für die Waldidyllen, oder wo die Hochgebirgsszenerie des „Ganymed“ gesehen? Die Antwort bleibt uns hier ebenso verborgen, als wenn wir zu begreifen suchen, wie dieser Mann unter solchen Verhältnissen seine mythologischen Bilder hat konzipieren und sie in dieser unvergleichlichen Art hat ausführen können, wo sich doch alle seine Kenntnis der nackten Form auf vereinzelte Aktstudien beschränkt haben muß.

Stellt man sich solcherlei Fragen bei einer Ueberschau seiner Gesamtleistung, so sind wir genötigt, in die Bewunderung einzustimmen, die die vergangenen Jahrhunderte dem Correggio in so reichem Maße gezollt haben. Sind freie und eigenartige Beherrschung der Form, die stärkste Eigenart in der Komposition, ein unbestrittenes malerisches Können der höchsten Gattung, sind alles das Ruhmestitel, von denen jeder einzelne genügt, ihrem Träger einen Platz unter den Großen zu sichern, wie sollten wir ihm denselben verweigern dürfen, nur deshalb, weil unsere augenblickliche Geschmacksrichtung mit den Idealen, denen er nachstrebte, mit den Aufgaben, an denen er seinen Genius erprobte, sich nicht deckt?

CORREGGIOS GEMÄLDE

Abkürzungen — Abbreviations — Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur
B. = Breite = Width = Largeur

Auf Holz = on wood = sur bois
Auf Karton = on pasteboard = sur carton
Auf Kupfer = on copper = sur cuivre
Auf Leinwand = on canvas = sur toile
Fresko = fresco = fresque
Auf Leinwand übertragen = transferred
on canvas = transferé sur toile

Die Maße sind in Metern angegeben
Measures are noted in meters
Les mesures sont indiquées en mètres

---

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 157)
= see the „Erläuterungen“ (p. 157)
= voyez les „Erläuterungen“ (p. 157)



Florenz, Uffizien

Auf Holz, H. 0,20, B. 0,10

Madonna mit Engeln
1512—1514

Virgin Mary with angels

La Vierge et des anges



* Mailand, Dr. Gustavo Frizzoni — Auf Holz, H. 0,28, B. 0,21

Die Vermählung der heiligen Katharina und die Heiligen Anna, Franziskus und Dominikus

The marriage of St. Catherine, and the saints Anne, Francis and Dominic

1512—1514

Le mariage de Sainte Catherine, Sainte Anne et les saints François et Dominique



* Strassburg, Städt. Gemälde-Sammlung — Auf Holz, H. 0,27, B. 0,20

Judith
1512—1514



*Wien, Andreas Ritter von Reisinger

Auf Holz, H. 1,56, B. 1,23

Die Vermählung der heiligen Katharina und die Heiligen Johannes, Anna und Joseph

The marriage of St. Catherine, the saints John, Anne and Joseph

1512—1514

Le mariage de Sainte Chatherine et les saints Jean, Anne et Joseph



Wien, Andreas Ritter von Reisinger

Die Vermählung der heiligen Katharina und die Heiligen Johannes, Anna und Joseph

The head of St. Catherine	(Ausschnitt)	Tête de Sainte Catherine
(Detail of the foregoing painting)	1512—1514	(Détail du tableau précédent)



Pavia, Galerie Malaspina

Auf Holz, H. 0,25, B. 0.21

Die heilige Familie mit der heiligen Elisabeth und dem kleinen Johannes

The Holy Family, wih St. Elizabeth and the little St. John

1512—1514

La sainte famille, Sainte Elisabeth et le petit Jean



*Sigmaringen, Fürstl. Hohenzollernsches Museum

Auf Holz, H. 0,61, B. 0,48

Madonna mit dem Kinde, Elisabeth und Johannes

Virgin Mary with Child, St. Elizabeth and the little St. John

1512—1514

La Vierge et l'Enfant, Sainte Elisabeth et le petit Jean



* Mailand, Galerie Crespi

Auf Holz, H. 0,77, B. 0,99

Die Anbetung des Kindes
1513—1514

The Nativity

La Nativité



*Mailand, Brera

Auf Leinwand, H. 0,84, B. 1,08

Die Anbetung der Könige

1513—1514

The adoration of the magi

L'adoration des mages



* London, Charles Fairfax Murray

Die heilige Familie und der kleine Johannes

The Holy Family and little St. John 1513—1514 La sainte famille et le petit Jean



* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,19, B. 0,16

Junger Faun
1513—1514

Young Faunus

Jeune Faune



* London, R. H. Benson

Auf Leinwand, H. 0,84, B. 0,74

Christi Abschied von seiner Mutter

Christ taking leave of his mother

Gegen 1514

Le Christ quittant sa mère



*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie Auf Holz, H. 2,99, B. 2,455

Madonna mit dem heiligen Franziskus

Virgin Mary with St. Francis 1514—1515 La Vierge et Saint François



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Madonna mit dem heiligen Franziskus

The head of St. Francis	(Ausschnitt)	Tête de Saint François
(Detail of the painting p. 13)	1514—1515	(Détail du tableau p. 13)



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Madonna mit dem heiligen Franziskus

Virgin Mary with Child	(Ausschnitt)	La Vierge et l'Enfant
(Detail of the painting p. 13)	1514—1515	(Détail du tableau p. 13)



*London, Lord Ashburton

Auf Leinwand, H. 1,72, B. 1,26

Vier Heilige: Petrus, Leonardo, Magdalena und Martha

Group of saints: Peter, Leonard, Magdalen and Martha

1514—1515

Groupe de saints: Pierre, Léonardo, Madeleine et Marthe



* Mailand, Museo Artistico Municipale — Auf Leinwand, H. 0,75, B. 0,65

Madonna mit dem Kinde und Johannes

Virgin Mary with Child and little St. John — 1514—1515 — La Vierge, l'Enfant et le petit Jean



* Neapel, Museo Nazionale

Auf Holz, H. 0,49, B. 0,37

Sankt Antonius Abbas
1514—1515

St. Anthony Abbot

Saint Antoine



* Modena, Galerie — Auf Holz, H. 0,58, B. 0,45

Madonna mit dem Kinde, sogen. Madonna Campori

Virgin Mary with Child — 1514–1515 — La Vierge et l'Enfant



*Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 1,22, B. 1,03

Ruhe auf der Flucht nach Aegypten

The rest on the flight to Egypt — Um 1515 — Repos pendant la fuite en Égypte



* Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 0,48, B. 0,37

Madonna mit dem Kinde und Johannes

Virgin Mary with Child and little St. John — Um 1515 — La Vierge, l'Enfant et le petit Jean



*Neapel, Museo Nazionale — Auf Holz, H. 0,47, B. 0,37

Die Ruhe auf der Flucht gen. La Zingarella

The rest on the flight to Egypt (La Zingarella) — Um 1515 — Repos pendant la fuite en Égypte (La Zingarella)



Hamptoncourt, Galerie

Auf Holz, H. 0,67, B. 0,52

Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Jakobus und Joseph

Virgin Mary with Child, St. James and St. Joseph

Um 1515

La Vierge, l'Enfant, Saint Jacques et Saint Joseph



* Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut — Auf Leinwand, H. 0,91, B. 0,73

Madonna mit dem Kinde und Johannes
(Madonna di Casalmaggiore)
Um 1515

Virgin Mary with Child and little St. John

La Vierge, l'Enfant et le petit Jean



*Mailand, Brera — Auf Leinwand, H. 1,51, B. 1,60

Madonna mit der heiligen Magdalena (knieend) und der heiligen Lucia (stehend)
Sog. Madonna d'Albinea
Alte Kopie des verschollenen Originals

Zwischen 1517 und 1519

Virgin Mary with St. Magdalen and St. Lucy (Madonna d'Albinea)
Old copy of the lost original-painting

La Vierge, Sainte Madeleine et Sainte Lucie (Madonna d'Albinea)
Ancienne copie du tableau original perdu

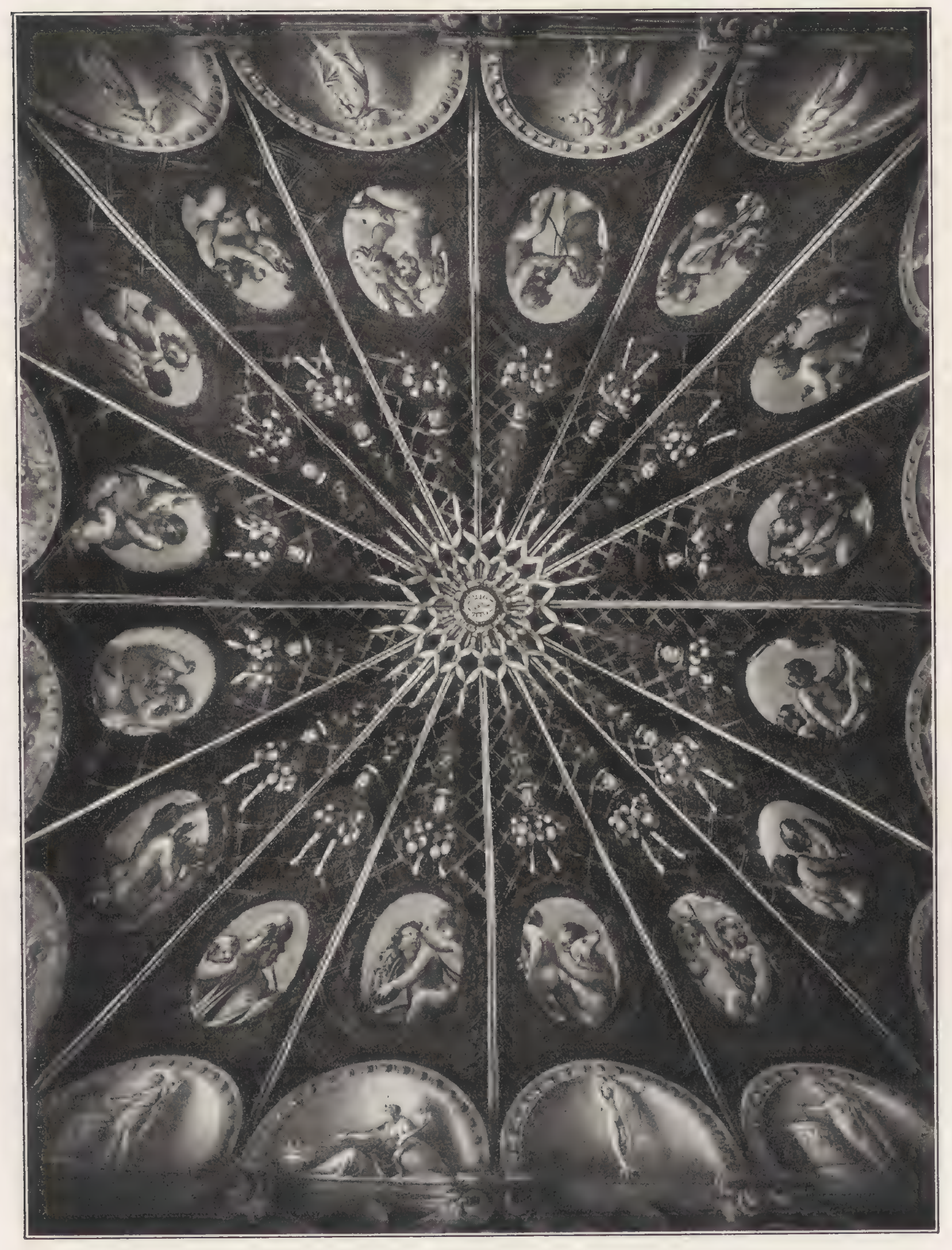


*Mailand, Galerie Crespi

Auf Holz, H. 0,295, B. 0,21

Mater amabilis

Virgin Mary with Child — Um 1518 — La Vierge et l'Enfant



*Parma, Camera di S. Paolo — Fresko

Die Deckengemälde als Ganzes

A general view of the ceiling — 1518 — Vue générale du plafond



Parma, Camera di S. Paolo — Fresko

Deckengemälde, erste Abteilung, an der Kaminwand

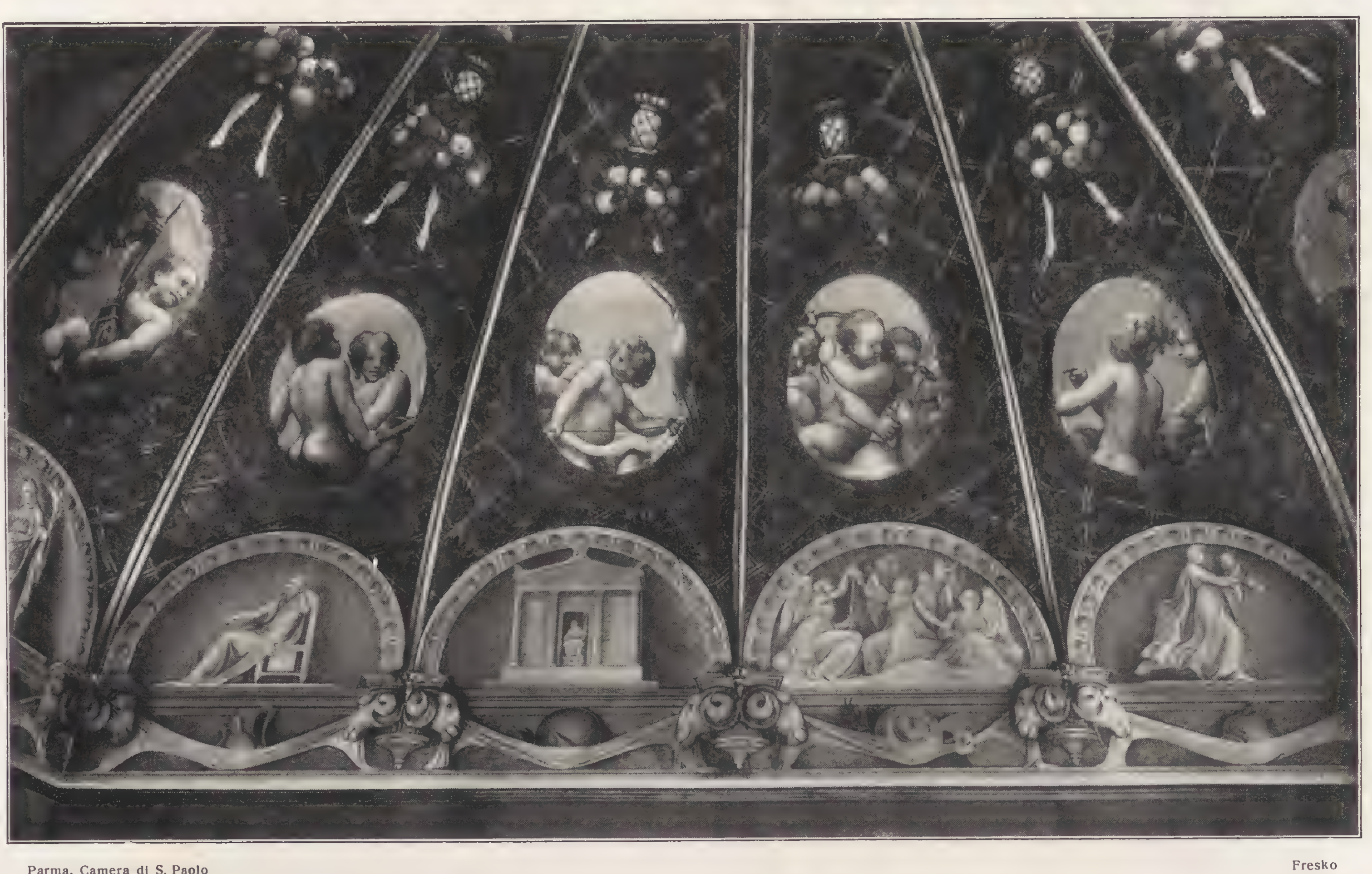
The ceiling, first part, on the chimney-wall — 1518 — Le plafond, première partie, au mur de la cheminée



Parma, Camera di S. Paolo — Fresko

Deckengemälde, zweite Abteilung, an der Wand gegenüber dem Eingang

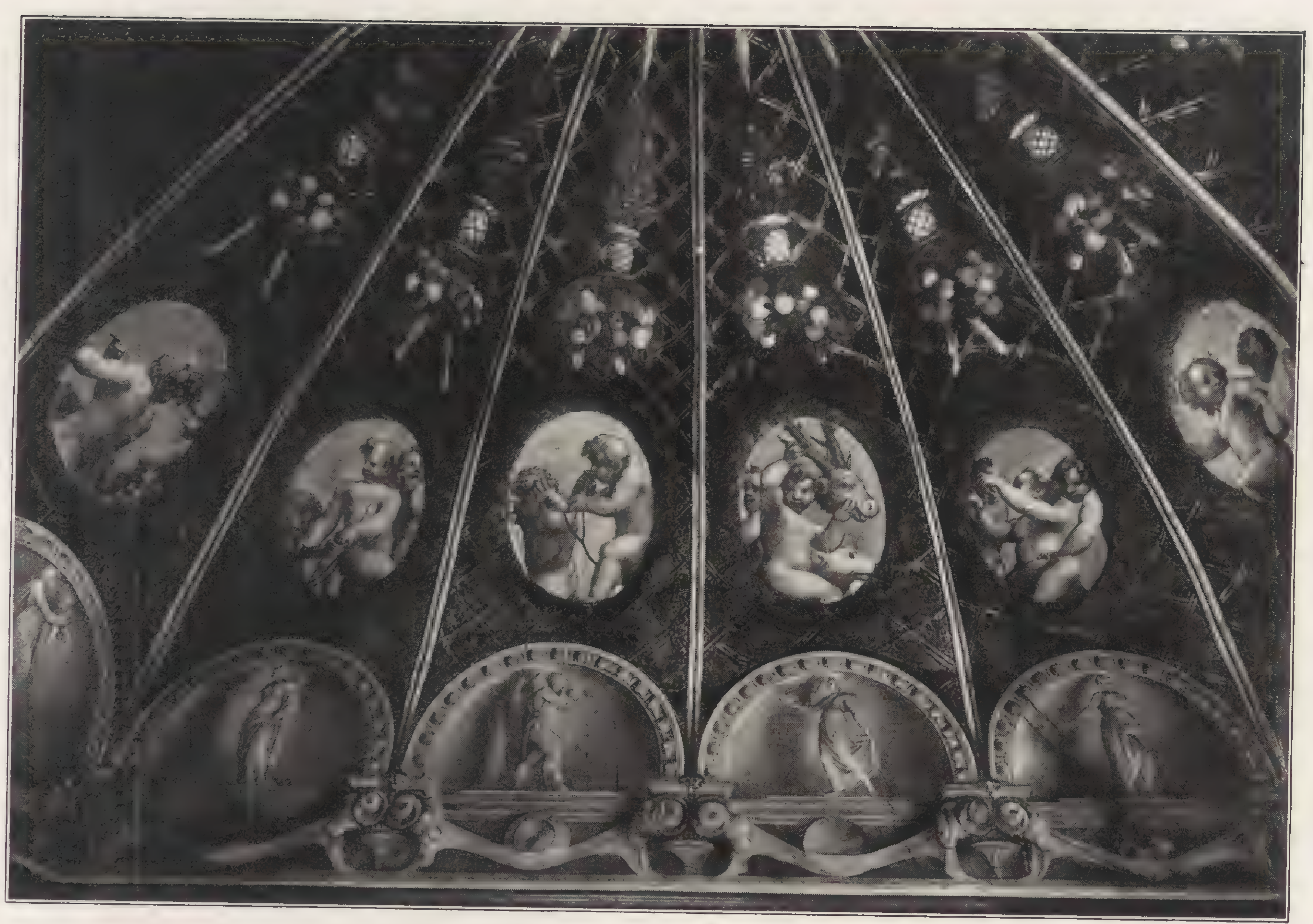
The ceiling, second part, on the wall opposite the entrance — 1518 — Le plafond, seconde partie, au mur vis-à-vis de l'entrée



Parma, Camera di S. Paolo — Fresko

Deckengemälde, dritte Abteilung, an der Wand gegenüber dem Kamin

The ceiling, third part, on the wall opposite the chimney — 1518 — Le plafond, troisième partie, au mur vis-à-vis de la cheminée



Parma, Camera di S. Paolo — Fresko

Deckengemälde, vierte Abteilung, an der Eingangswand

The ceiling, fourth part, on the entrance-wall — 1518 — Le plafond, quatrième partie, au mur de l'entrée



Parma, Camera di S. Paolo — Fresko

Detail aus den Wandgemälden: Diana

1518

Diana
(Detail of the picture p. 33)

Diane
(Détail du tableau p. 33)



Parma, Camera di S. Paolo

Fresko

Diana
(Ausschnitt von der Kaminwand)
1518

Diana
(Detail of the chimney-wall)

Diane
(Détail du mur de la cheminée)







Parma, Camera di S. Paolo

Fresko

Details aus dem Deckengemälde: Spielende Putten

1518

Details of the ceiling: Playing putti

Détails du plafond: Amours jouant





Parma, Camera di S. Paolo — Fresko

Details aus dem Deckengemälde: Spielende Putten
1518

Details of the ceiling: Playing putti

Détails du plafond: Amours jouant





Parma, Camera di S. Paolo

Fresko

Details aus dem Deckengemälde: Spielende Putten

1518

Details of the ceiling: Playing putti

Détails du plafond: Amours jouant







Parma, Camera di S. Paolo

Fresko

Details aus dem Deckengemälde: Spielende Putten

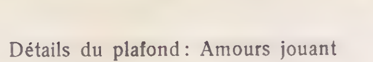
1518

Details of the ceiling: Playing putti

Détails du plafond: Amours jouant







Parma, Camera di S. Paolo

Fresko

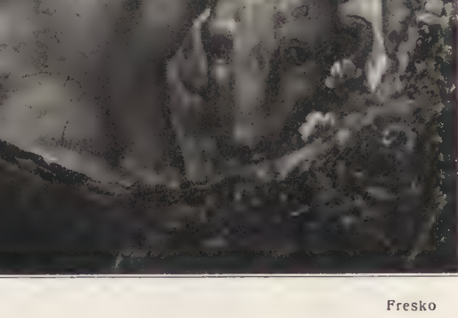
Details aus dem Deckengemälde: Spielende Putten

1518

Details of the ceiling: Playing putti

Détails du plafond: Amours jouant





Parma, Camera di S. Paolo — Fresko

Details aus dem Deckengemälde: Spielende Putten

Details of the ceiling: Playing putti — 1518 — Détails du plafond: Amours jouant





Parma, Camera di S. Paolo

Fresko

Details aus dem Deckengemälde: Spielende Putten

Details of the ceiling: Playing putti

1518

Détails du plafond: Amours jouant







Parma, Camera di S. Paolo

Fresko

Details aus dem Deckengemälde: Spielende Putten

Details of the ceiling: Playing putti

1518

Détails du plafond: Amours jouant



The three Graces

Die drei Grazien

Les trois Grâces



Parma, Camera di S. Paolo

Adonis
(Details of the ceiling)

Adonis
1518

Details aus dem Decken-Fresko

Adonis
(Détails du plafond)



Bonus Eventus

Sacrifice

Sacrifice



Parma, Camera di S. Paolo

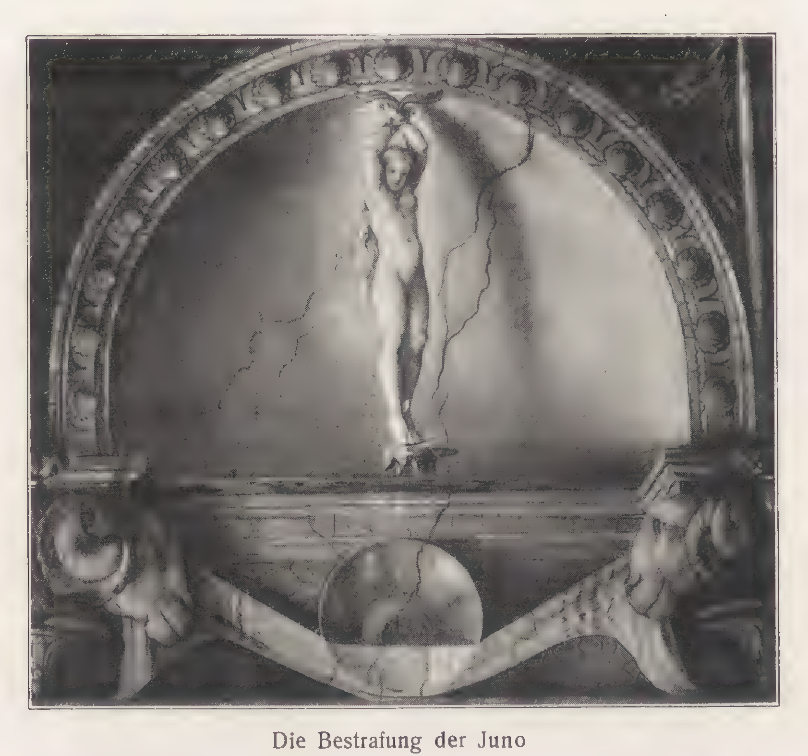
Details aus dem Decken-Fresko

Die Erde

1518

The earth
(Details of the ceiling)

La terre
(Détails du plafond)



Die Bestrafung der Juno

Juno punished

Junon punie



Parma, Camera di S. Paolo

Details aus dem Decken-Fresko

Vestalin
1518

Vestal virgin
(Details of the ceiling)

La vestale
(Détails du plafond)



Philosoph (?)

Philosopher (?)

Un philosophe (?)



Parma, Camera di S Paolo

Details aus dem Decken-Fresko

Göttertempel
1518

Temple of gods
(Details of the ceiling)

Temple des dieux
(Détails du plafond)



Die drei Parzen

The three Parcae | Les trois Parques



Parma, Camera di S. Paolo | Details aus dem Decken-Fresko

Ino Leukothea (?)

1518

Ino Leucothea (?)
(Details of the ceiling)

Inon Leucothée (?)
(Détails du plafond)



Ceres

Ceres

Cérès



Parma, Camera di S. Paolo

Details aus dem Decken-Fresko

Satyr
1518

A satyr
(Details of the ceiling)

Un satyre
(Détails du plafond)



Die Keuschheit

Chastity

La Chasteté



Parma, Camera di S. Paolo

Details aus dem Decken-Fresko

Die Jungfräulichkeit
1518

Virginity
(Details of the ceiling)

La Virginité
(Détails du plafond)



Die Göttin des Glücks

Goddess of Fortune

La déesse de la fortune



Parma, Camera di S. Paolo

Details aus dem Decken-Fresko

Minerva
1518

Minerva
(Details of the ceiling)

Minerve
(Détails du plafond)



*Neapel, Museo Nazionale

Auf Holz, H. 0,28, B. 0,24

Die Vermählung der heiligen Katharina

The marriage of St. Catherine 1518—1519 Le mariage de Sainte Chatherine



Rom, Paolo Fabrizi

Die Vermählung der heiligen Katharina

The marriage of St. Catherine 1518–1519 Le mariage de Sainte Chatherine



*Parma, S. Giovanni Evangelista

Fresko

Johannes auf Patmos

1520—1524

John the Evangelist at Patmos

Jean l'Evangéliste à Patmos



*Parma, S. Giovanni Evangelista — Fresko

Die Krönung Mariä

Wiederholung des in der Halbkuppel gemalten Freskos Correggios von Cesare Aretusi

The coronation of the Virgin

Correggio's fresco renewed by Cesare Aretusi

Le couronnement de la Vierge

Copie, répétant la fresque du Corrège, par Cesare Aretusi



*Parma, Bibliothek

Fresko

Die Krönung Mariä

The coronation of the Virgin

1520–1524

Le couronnement de la Vierge



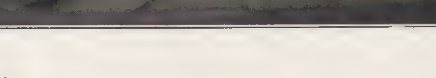


Parma, Bibliothek

Fresko

Die Krönung Mariä
(Ausschnitte)
1520—1524

The coronation of the Virgin
(Details)



Le couronnement de la Vierge
(Détails)



Parma, Galerie — Auf Leinwand, H. 1,67, B. 1,24

Aus dem Fresko in der Halbkuppel von S. Giovanni Evangelista. Kopie von Annibale Carracci

Group of angels from the destroyed fresco in the half-cupola of S. Giovanni Evangelista. From the copy by Annibale Carracci

Groupe d'anges de la fresque détruite dans la demi-coupole de S. Giovanni Evangelista. D'après la copie d'Annibale Carracci



Parma, Galerie

Auf Leinwand, H. 1,72, B. 1,22

Aus dem Fresko in der Halbkuppel von S. Giovanni Evangelista. Kopie von Annibale Carracci

Group of angels from the destroyed fresco
in the half-cupola of S. Giovanni Evangelista.
From the copy by Annibale Carracci

Groupe d'anges de la fresque détruite dans
la demi-coupole de S. Giovanni Evangelista.
D'après la copie d'Annibale Carracci





London, Ludwig Mond

Fresko

Engelsköpfe

Stücke aus dem Fresko in der Halbkuppel von S. Giovanni in Parma
1520—1524

Angels' heads
From the fresco in the half-cupola in S. Giovanni Evangelista at Parma

Têtes d'anges
Parties de la fresque dans la demi-coupole de S. Giovanni Evangelista à Parme



*Parma, S. Giovanni Evangelista — Fresko

Die Himmelfahrt Christi
(Das Kuppelgemälde als Ganzes)
1520—1524

The ascension of Christ
(Total view of the cupola)

L'ascension de Jésus-Christ
(Vue générale de la coupole)



Parma, S. Giovanni Evangelista — Detail aus dem Kuppelgemälde

Christus

Nach dem Aquarell von P. Toschi in der Galerie zu Parma

Christ

From the copy by P. Toschi

Jésus-Christ

D'après la copie de P. Toschi





Parma, S. Giovanni Evangelista — Details aus dem Kuppelgemälde

Die Apostel Thomas und Jacobus minor

Oben nach dem Original, unten nach dem Aquarell von P. Toschi in der Galerie zu Parma

The apostles Thomas and James the younger 1520—1524 Les apôtres Thomas et Jacques, dit le Mineur

Above from the original painting,
below from the copy by P. Toschi

En haut d'après la peinture originale,
en bas d'après la copie de P. Toschi



Parma, S. Giovanni Evangelista — Fresko

Detail aus dem Kuppelgemälde: Jacobus minor

St. James the younger (Detail of the cupola) — 1520—1524 — Saint Jacques, dit le Mineur (Détail de la coupole)



Parma, S. Giovanni Evangelista

Fresko

Detail aus dem Kuppelgemälde: Jacobus minor

St. James the younger
(Detail of the cupola)

1520—1524

Saint Jacques, dit le Mineur
(Détail de la coupole)



Parma, S. Giovanni Evangelista | Fresko

Die Apostel Thomas und Andreas

The apostles Thomas and Andrew (Detail of the cupola)

1520—1524

Les apôtres Thomas et André (Détail de la coupole)





Parma, S. Giovanni Evangelista — Details aus dem Kuppelgemälde

Die Apostel Andreas und Jacobus maior

Oben nach dem Original, unten nach dem Aquarell von P. Toschi in der Galerie zu Parma

The apostles Thomas and James the elder — 1520—1524 — Les apôtres Thomas et Jacques, dit le Majeur

Above from the original painting,
below from the copy by P. Toschi

En haut d'après la peinture originale,
en bas d'après la copie de P. Toschi



Parma, S. Giovanni Evangelista — Fresko

Detail aus dem Kuppelgemälde: Andreas

St. Andrew (Detail of the cupola) — 1520—1524 — Saint André (Détail de la coupole)





Parma, S. Giovanni Evangelista — Fresko

Details aus dem Kuppelgemälde

Details of the cupola — 1520—1524 — Détails de la coupole



Parma, S. Giovanni Evangelista — Fresko

Detail aus dem Kuppelgemälde: Matthäus

St. Matthew (Detail of the cupola) — 1520—1524 — Saint Mathieu (Détail de la coupole)



Jacobus maior und Matthäus
St. James the elder and St. Matthew Saint Jacques, dit le Majeur et Saint Mathieu



Parma, S. Giovanni Evangelista Fresko

Detail aus dem Kuppelgemälde
Details of the cupola 1520—1524 Détails de la coupole



Parma, S. Giovanni Evangelista — Detail aus dem Kuppelgemälde

Johannes der Evangelist auf Patmos und die Apostel Matthäus, Marcus und Lucas
Nach dem Aquarell von P. Toschi in der Galerie zu Parma

St. John the Evangelist at Patmos, St. Matthew, St. Mark, and St. Luke
From the copy by P. Toschi

1520—1524

Saint Jean l'Evangéliste à Patmos et les apôtres Mathieu, Marc et Luc
D'après la copie de P. Toschi



Die Apostel Matthäus, Marcus und Lucas
The apostles Matthew, Mark and Luke — Les apôtres Mathieu, Marc et Luc



Parma, S. Giovanni Evangelista — Details aus dem Kuppelgemälde

Johannes der Evangelist
St. John the Evangelist — 1520—1524 — Saint Jean l'Evangéliste



Die Apostel Marcus und Lucas

The apostles Mark and Luke

Les apôtres Marc et Luc



Parma, S. Giovanni Evangelista

Fresko

Detail vom Apostel Thaddäus (vgl. S. 76)

Detail of the apostle Thaddeus 1520—1524

Détail de l'apôtre Thadée





Parma, S. Giovanni Evangelista — Details aus dem Kuppelgemälde

Die Apostel Petrus und Paulus

Oben nach dem Original, unten nach dem Aquarell von P. Toschi in der Galerie zu Parma

The apostles Peter and Paul — 1520—1524 — Les apôtres Pierre et Paul

Above from the original painting, below from the copy by P. Toschi

En haut d'après la peinture originale, en bas d'après la copie de P. Toschi



Parma, S. Giovanni Evangelista — Fresko

Detail aus dem Kuppelgemälde: Paulus

St. Paul (Detail of the cupola) — 1520—1524 — Saint Paul (Détail de la coupole)



Parma, S. Giovanni Evangelista — Fresko

Detail aus dem Kuppelgemälde: Petrus

St. Peter (Detail of the cupola) — 1520—1524 — Saint Pierre (Détail de la coupole)



Parma, S. Giovanni Evangelista | Fresko

Detail aus dem Kuppelgemälde: Thaddäus

St. Thaddeus (Detail of the cupola) | 1520—1524 | Saint Thadée (Détail de la coupole)





Parma, S. Giovanni Evangelista — Details aus dem Kuppelgemälde

Die Apostel Philippus und Thaddäus

Oben nach dem Original, unten nach dem Aquarell von P. Toschi in der Galerie zu Parma

The apostles Philip and Thaddeus 1520—1524 Les apôtres Philippe et Thadée

Above from the original painting,
below from the copy by P. Toschi

En haut d'après la peinture originale,
en bas d'après la copie de P. Toschi



Die Heiligen Marcus und Gregor

St. Mark and St. Gregory — Saint Marc et Saint Grégoire



Parma, S. Giovanni Evangelista — Details aus dem Kuppelgemälde

Die Heiligen Johannes und Augustinus

Nach den Aquarellen von P. Toschi in der Galerie zu Parma

St. John and St. Augustine — 1520—1524 — Saint Jean et Saint Augustin

Details of the cupola. From the copies by P. Toschi — Détails de la coupole. D'après les copies de P. Toschi



Die Heiligen Lucas und Ambrosius

St. Luke and St. Ambrosius — Saint Luc et Saint Ambroise



Parma, S. Giovanni Evangelista — Details aus dem Kuppelgemälde

Die Heiligen Matthäus und Hieronymus

Nach den Aquarellen von P. Toschi in der Galerie zu Parma

St. Matthew and St. Jerome — 1520—1524 — Saint Mathieu et Saint Jérôme

Details of the cupola. From the copies by P. Toschi — Détails de la coupole. D'après les copies de P. Toschi



Parma, S. Giovanni Evangelista

Aron

Aron — Aaron



Moses

Moses — Moïse





Fresko

Abrahams Opfer

Abraham's sacrifice — Le sacrifice d'Abraham

Details aus dem Kuppelgemälde
1520—1524

Details of the cupola — Détails de la coupole





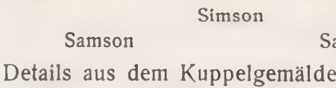
Parma, S. Giovanni Evangelista — Fresko

Jonas
Jonah — Jonas

Simson
Samson — Samson

Kain und Abel
Cain and Abel — Caïn et Abel

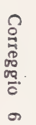




Details aus dem Kuppelgemälde
1520–1524

Details of the cupola

Détails de la coupole







Parma, S. Giovanni Evangelista

Fresko

Daniel (?) — Elias — Elias — Élie

Details aus dem Kuppelgemälde
1520—1524

Details of the cupola

Détails de la coupole



*Nach dem Stich von Dom. Aspar

Original-Gemälde verschollen

Ruhe auf der Flucht (sog. Madonna Bianconi)

Um 1522

The rest on the flight to Egypt
(From the engraving by Dom. Aspar, the original-picture is lost)

Repos pendant la fuite en Égypte
(D'après la gravure de Dom. Aspar, le tableau original ayant disparu)



* Budapest, Museum der bildenden Künste — Auf Holz, H. 0,68, B. 0,57

Madonna mit dem Kinde und ein Engel (sog. Madonna del Latte)

Virgin Mary with Child, and an angel — Um 1522 — La Vierge, l'Enfant et un ange



*London, Nationalgalerie

Auf Holz, H. 0,34, B. 0,25

Madonna della Cesta
Um 1522

Virgin Mary with Child

La Vierge et l'Enfant



* Parma, Galerie — Auf Leinwand, H. 1,57, B. 1,82

Die Kreuzabnahme
Um 1522

The descent from cross

La descente de croix



Parma, Galerie

Die Kreuzabnahme
(Ausschnitt)
Um 1522

The descent from cross
(Detail.

La descente de croix
(Détail)



Parma, Galerie

Die Kreuzabnahme
(Ausschnitt)
Um 1522

The descent from cross
(Detail)

La descente de croix
(Détail)



*Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 0,81, B. 0,77

Maria das Christkind anbetend

Virgin Mary adoring the infant Christ — Um 1522 — L'enfant Jésus adoré par la Vierge



* Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 1,30, B. 1,03

Christus erscheint der Magdalena

Christ appearing to Magdalen — Um 1523 — Le Christ apparaissant à Madeleine



*Paris, Louvre — Auf Holz, H. 1,05, B. 1,02

Die Vermählung der heiligen Katharina

The marriage of St. Catherine — Um 1523—1525 — Le mariage de Sainte Chatherine



*Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,90, B. 1,24

Jupiter und Antiope
Um 1523—1525

Jupiter and Antiope

Jupiter et Antiope



* London, Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 1,55, B. 0,92

Die Erziehung des Amor

Mercury instructing Cupid in the presence of Venus

Um 1523—1525

Mercure instruisant Cupidon en présence de Vénus



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Holz, H. 2,65, B. 1,61

Madonna mit dem heiligen Sebastian

Virgin Mary with St. Sebastian — Um 1525 — La Vierge et Saint Sébastien



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Madonna mit dem heiligen Sebastian

Virgin Mary with Child
(Detail of the foregoing picture)

(Ausschnitt)
Um 1525

La Vierge avec l'Enfant
(Détail du tableau précédent)



*Parma, Galerie

Fresko, H. 1,57, B. 3,15

Verkündigung
Um 1525

The Annunciation
(From the original fresco)

L'Annonciation
(D'après la fresque originale)



Verkündigung
Nach dem Stiche von A. Costa

The Annunciation
From the engraving by A. Costa

L'Annonciation
D'après la gravure d'A. Costa



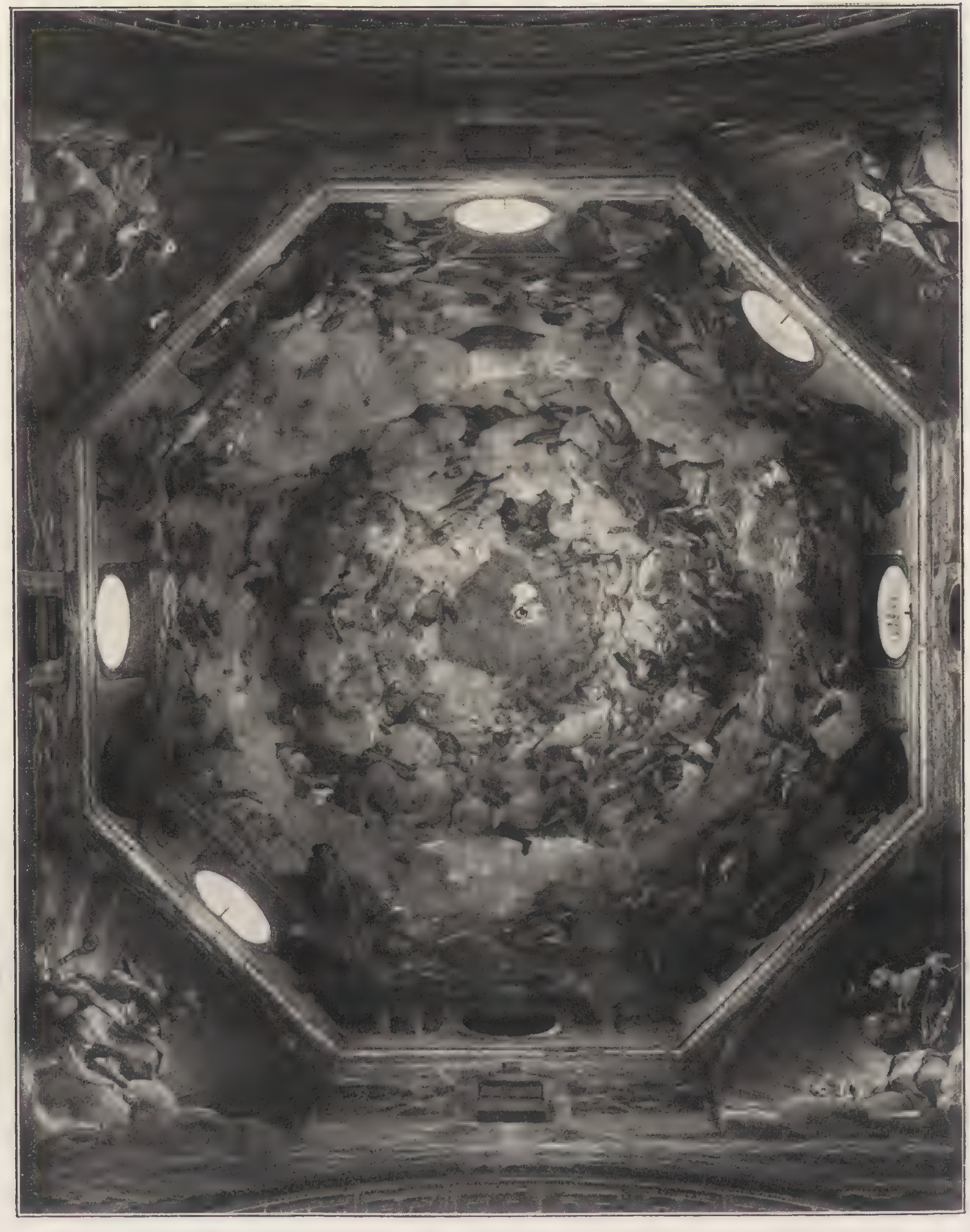
* Parma, Galerie

Fresko, H. 1,60, B. 1,10

Madonna della Scala
Um 1525

Virgin Mary with Child
Madonna della Scala

La Vierge avec l'Enfant
Madonna della Scala



*Parma, Dom — Fresko

Die Himmelfahrt Mariä
Das Kuppelgemälde als Ganzes
1526–1530

The assumption
Total view of the cupola

L'ascension de la Vierge
Vue générale de la coupole



Himmelfahrt Mariä
Nach dem Aquarell von P. Toschi in der Galerie zu Parma
1526—1530

The assumption
From the copy by P. Toschi

L'ascension de la Vierge
D'après la copie de P. Toschi



Parma, Dom — Fresko

Wandgemälde an der Kuppel I. Ausschnitt

Detail of the cupola — 1526—1530 — Détail de la coupole



Parma, Dom — Fresko

Wandgemälde an der Kuppel II. Ausschnitt
1526—1530

Detail of the cupola — Détail de la coupole



Ausschnitt aus der Domkuppel
Nach dem Aquarell von P. Toschi in der Galerie zu Parma

Detail of the cupola
From the copy by P. Toschi

Détail de la coupole
D'après la copie de P. Toschi



Parma, Dom — Fresko

Wandgemälde an der Kuppel III. Ausschnitt

Detail of the cupola — 1526–1530 — Détail de la coupole



Detail of the cupola
From the copy by P. Toschi

Ausschnitt aus der Domkuppel
Nach dem Aquarell von P. Toschi in der Galerie zu Parma

Détail de la coupole
D'après la copie de P. Toschi



Parma, Dom — Fresko

Wandgemälde an der Kuppel IV. Ausschnitt

1526–1530

Detail of the cupola — Détail de la coupole



Ausschnitt aus der Domkuppel
Nach dem Aquarell von P. Toschi in der Galerie zu Parma

Detail of the cupola
From the copy by P. Toschi

Détail de la coupole
D'après la copie de P. Toschi



Parma, Dom | Fresko

Wandgemälde an der Kuppel V. Ausschnitt
1526–1530

Detail of the cupola | Détail de la coupole



Ausschnitt aus der Domkuppel
Nach dem Aquarell von P. Toschi in der Galerie zu Parma

Detail of the cupola
From the copy by P. Toschi

Détail de la coupole
D'après la copie de P. Toschi





Parma, Dom

Fresken an den Gewölbezwickeln der Kuppel

St. Bernard — Der heilige Bernhard — Saint Bernard

St. Hilarius — Der heilige Hilarius — Saint Hilaire

1526—1530

From the copies by P. Toschi — Nach den Aquarellen von P. Toschi in der Galerie zu Parma — D'après les copies de P. Toschi





Parma, Dom

Fresken an den Gewölbezwickeln der Kuppel

St. John the Baptist Johannes der Täufer Saint Jean Baptiste

St. Thomas Der heilige Thomas Saint Thomas

1526—1530

From the copies by P. Toschi Nach den Aquarellen von P. Toschi in der Galerie zu Parma D'après les copies de P. Toschi



Parma, Dom — Fresko

Detail aus dem Kuppelgemälde

Detail of the cupola — Détail de la coupole

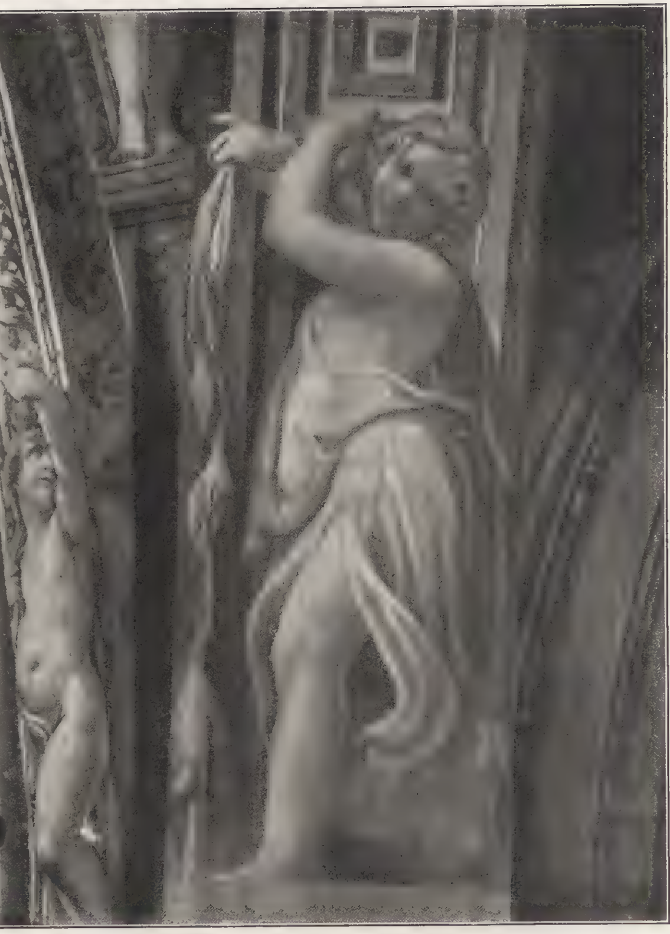


Parma, Dom — Fresko

Detail aus „Der heilige Hilarius“

Detail of „St. Hilarius“ — Détail de „Saint Hilaire“





Parma, Dom

Fresko

Figuren an der Laibung der Kuppel

1526—1530

Figures at the soffit of the cupola

Figures de l'intrados de la coupole





Parma, Dom

Fresko

Figuren an der Laibung der Kuppel

1526—1530

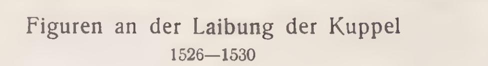
Figures at the soffit of the cupola

Figures de l'intrados de la coupole





Parma, Dom — Fresko



Figuren an der Laibung der Kuppel

1526—1530

Figures at the soffit of the cupola

Figures de l'intrados de la coupole



*Rom, Galerie Borghese

Auf Leinwand, H. 1,61, B. 1,93

Danaë
Um 1526



Rom, Galerie Borghese

Danaë
(Ausschnitt)
Um 1526

The group of amoretti
(Detail of the foregoing picture)

Le groupe d'amours
(Détail du tableau précédent)



Rom, Galerie Borghese

Danaë
(Ausschnitt)
Um 1526

Cupid
(Detail of the picture p. 116)

Cupidon
(Détail du tableau p. 116)



*Hamptoncourt, Galerie

Auf Leinwand, H. 0,62, B. 0,50

Die heilige Katharina
Um 1526

St. Catherine

Sainte Catherine



*London, Herzog von Wellington

Auf Holz, H. 0,37, B. 0,40

Christus am Oelberg
Um 1526—1528

Christ's agony in the garden

Le Christ au jardin des oliviers



*London, Nationalgalerie

Auf Holz, H. 0,92, B. 0,79

Ecce homo
Um 1526—1528



*Parma, Galerie — Auf Leinwand, H. 1,57, B. 1,82

Das Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia

The martyrdom of St. Placidus and St. Flavia — Um 1526—1528 — Le martyre de Saint Placide et de Sainte Flavie



Parma, Galerie

Das Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia

St. Placidus (Ausschnitt) Saint Placide

(Detail of the foregoing picture) Um 1526—1528 (Détail du tableau précédent)



*Parma, Galerie

Auf Holz, H. 2,05, B. 1,41

Madonna mit dem heiligen Hieronymus, gen. Der Tag

Virgin Mary with St. Hieronymus (The Day) Um 1527—1528 La Vierge avec Saint Jérôme (Le Jour)



Parma, Galerie

Madonna mit dem heiligen Hieronymus
(Ausschnitt)

Middle group of the foregoing picture

Um 1527–1528

Le groupe central du tableau précédent



Parma, Galerie

Madonna mit dem heiligen Hieronymus
(Ausschnitt)
Um 1527–1528

An angel
(Detail of the picture p. 124)

Un ange
(Détail du tableau p. 124)



Parma, Galerie

Madonna mit dem heiligen Hieronymus
(Ausschnitt)
Um 1527—1528

St. Magdalen
(Detail of the picture p. 124)

Sainte Madeleine
(Détail du tableau p. 124)



*Parma, Galerie

Madonna della Scodella (im alten Rahmen)

The "Madonna della Scodella" in its original frame

Um 1529—1530

La „Madonna della Scodella" dans l'ancien cadre



Parma, Galerie — Auf Holz, H. 2,18, B. 1,37

Madonna della Scodella

The rest on the flight to Egypt — Um 1529—1530 — Repos pendant la fuite en Égypte



Parma, Galerie

Madonna della Scodella
(Ausschnitt)
Um 1529—1530

Virgin Mary with Child
(Detail of the foregoing picture)

La Vierge avec l'Enfant
(Détail du tableau précédent)



*Die „Heilige Nacht“ in ihrem ursprünglichen Rahmen
(Der Rahmen in Reggio Emilia)

The original frame of "The Night" in Reggio Emilia

Etwa 1530

L'ancien cadre de „La Nuit“ à Reggio Emilia



*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Holz, H. 2,565, B. 1,88

Die Geburt Christi, gen. Die Nacht

The Nativity (The Night) — Etwa 1530 — La Nativité (La Nuit)



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Die Nacht
(Ausschnitt)
Etwa 1530

Virgin Mary with Child
(Detail of the foregoing picture)

La Vierge avec l'Enfant
(Détail du tableau précédent)



*Wien, Hofmuseum Auf Leinwand, H. 1,63, B. 0,74

Io
Um 1530



* Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 1,63, B. 0,71

Ganymed
Um 1530

Ganymede — Ganymède



*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Holz, H. 2,85, B. 1,90

Madonna mit dem heiligen Georg

Virgin Mary with St. George — Etwa 1530—1532 — La Vierge avec Saint George



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Madomna mit dem heiligen Georg

Virgin Mary with Child (Detail of the foregoing picture) | (Ausschnitt) Etwa 1530—1532 | La Vierge avec l'Enfant (Détail du tableau précédent)



* Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 1,41, B. 0,86

Die Tugend
Virtue — Um 1532—1533 — La Vertu



*Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,41, B. 0,86

Das Laster
Um 1532—1533

Vice

Le Vice



*Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Auf Leinwand, H. 1,52, B. 1,91

Leda mit dem Schwan
Um 1530—1532

Leda with the swan

Léda avec le cygne

ANHANG

KOPIEN NACH VERLORENEN BILDERN
ZWEIFELHAFTE WERKE
BILDER VON ZEITGENOSSEN UND SCHÜLERN





*Parma, Galerie

Auf Leinwand, H. 0,66, B. 0,55

Fliehender Jüngling
(Kopie eines verschollenen Originals)

Flying youth
(Copy of a lost picture)

Jeune homme fuyant
(Copie d'un tableau perdu)



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Kupfer, H. 0,29, B. 0,395

Büssende Magdalena

St. Magdalen

Sainte Madeleine



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Büssende Magdalena
(Ausschnitt)

St. Magdalen
(Detail of the foregoing picture)

Sainte Madeleine
(Détail du tableau précédent)



*London, Sir J. C. Robinson

Johannes der Täufer

St. John the Baptist

Saint Jean-Baptiste



*Johannes der Täufer

St. John the Baptist
After the engraving by C. Colombini

Nach dem Stich von C. Colombini

Saint Jean-Baptiste
D'après la gravure de C. Colombini



* Rom, Pinakothek des Vatikan

Der Erlöser
(Kopie)

The Saviour
(Copy of a lost picture

Le Sauveur
(Copie d'un tableau perdu)



*Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 0,38, B. 0,30

Sogen. Magdalena von Albinea
(Kopie des verschollenen Originals)

St. Magdalen
(Copy of a lost picture)

Sainte Madeleine
(Copie d'un tableau perdu)



*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Holz, H. 0,68, B. 0,525

Die heilige Margaretha

St. Margaret

Sainte Marguerite



*Rom, Donna Lina Corsini

Die heilige Katharina

St. Catherine

Sainte Catherine



*Oldenburg, Grossherzogl. Gemälde-Sammlung

Auf Leinwand, H. 1,05, B. 0,75

Johannes der Täufer

St. John the Baptist

Saint Jean-Baptiste



*Parma, Galerie — Auf Holz, H. 0,62, B. 0,47

Unbekannnter Schüler des Correggio:

Bildnis des Nicolò Maria Quirico Sanvitale (?)

Portrait of
Nicolò Maria Quirico Sanvitale
(Picture of Correggio's school)

Portrait de
Nicolò Maria Quirico Sanvitale
(Tableau de l'école de Correggio)



*Reggio Emilia, Museo civico — Fresko

Fragment eines Frieses vom Hause Strozzi-Fontanelli

Part of a frieze from the Strozzi-Fontanelli palace — Partie d'une frise de l'ancienne maison Strozzi-Fontanelli



*Richmond, Sir Frederic Cook — Auf Leinwand, H. 1,05, B. 0,92

Der heilige Hieronymus
(Von Francesco Maria Rondani)

St. Hieronymus
(By Francesco Maria Rondani)

Saint Jérôme
(Par Francesco Maria Rondani)



*Modena, Galerie — Fresko, auf Leinwand übertragen, Durchm. 1,43

Ganymed
(Wahrscheinlich von Lelio Orsi)

Ganymede
(Probably by Lelio Orsi)

Ganymède
(Probablement de Lelio Orsi)



*Parma, Galerie

Auf Holz, H. 2,91, B. 1,93

Unbekannter Schüler des Correggio:

Die Kreuztragung Christi

Christ bearing the cross

Le Christ portant la croix



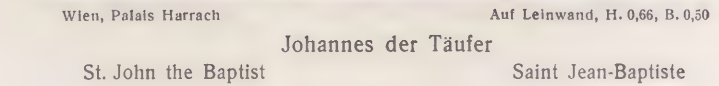
*Florenz, Uffizien — Auf Karton, H. 0,42, B. 0,32

Kopf eines Engels
(Kopie nach Correggio)

Head of an angel
(Copy after Correggio)

Tête d'un ange
(Copie d'après Correggio)





Wien, Palais Harrach — Auf Leinwand, H. 0,66, B. 0,50

Johannes der Täufer

St. John the Baptist

Saint Jean-Baptiste

Erläuterungen

(Die Sterne neben dem Aufbewahrungsort der Gemälde verweisen auf diese Erläuterungen. — Die Zitate beziehen sich auf die Werke von Julius Meyer: Correggio, Leipzig 1871, und Corrado Ricci: Antonio Allegri da Correggio, sein Leben und seine Zeit. Uebersetzt von Hedwig Jahn. Berlin 1897)

Titelbild. Schon Vasari konnte für die Ausgabe der Künstlerbiographien von 1568 kein Porträt des Correggio sich verschaffen. So gibt es auch heute keines, das als unbestreitbares Abbild seiner Züge gelten darf. Ricci S. 349 ff. hat das Material darüber sorgfältig zusammengestellt. Die hier reproduzierte Zeichnung von Carlo Maratta (1625—1713) in der Wiener Albertina — Kreidezeichnung auf grauem Papier, weiß gehöht — findet eine gewisse Beglaubigung durch ein nach demselben Vorbild gezeichnetes kleines Blatt von Annibale Carracci, das Herbert Horne in Florenz gehört. Beide gehen meines Erachtens auf das bei Ricci S. 352 wiedergegebene angebliche Bildnis Correggios von Lattanzio Gambara in der Kathedrale von Parma zurück. Maratta hat für das Arrangement Dürers „Erasmus von Rotterdam" benutzt. Die Madonnenkomposition, die er zeichnet, ist die sogen. „Madonna del Latte" in Budapest (S. 84).

S. XIII. Das Geburtsjahr des Correggio steht nicht sicher fest. Vasari gibt sein Alter auf etwa vierzig Jahre an; ebenso besagte eine Inschrift in San Francesco zu Correggio, die jedoch erst 1647 gesetzt wurde, er sei 1534 im Alter von vierzig Jahren gestorben.

S. XIV. Die „Madonna della Vittoria" von Mantegna wurde 1495/96 gemalt, zum Andenken an die Schlacht bei Fornovo am Taro. Der linker Hand kniende Stifter ist der Marchese Francesco Gonzaga (s. P. Kristeller, Andrea Mantegna, Berlin 1902, S. 326).

S. XV. Der angebliche erste Lehrer Correggios, Francesco Bianchi Ferrari, starb nach der Chronik des Lancelloti am 8. Februar 1510 (Ricci S. 47/48). Die „Verkündigung" in der Galerie in Modena ist das einzige urkundlich beglaubigte Werk des Meisters; es war bei seinem Tode unvollendet (s. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, V, S. 368). Ueber Bianchi Ferrari vgl. Venturi L'Arte I, 1898, S. 279 ff. Das Bild der Madonna mit Heiligen im Louvre spricht Venturi dem Meister ab.

S. XXXV. Die „Anbetung der Hirten" ist wahrscheinlich nicht, wie man denken könnte, ein erster Entwurf für die „Nacht", sondern für eine eben diese Szene darstellende Komposition, die dann nicht ausgeführt worden ist (vgl. Ricci, Rassegna d'arte I, S. 9).

S. XLI. Die Zeichnung mit vier Heiligen — Johannes der Täufer, Antonius, Agatha und Rochus — in den Uffizien ist offenbar Entwurf für ein Altarbild, das aber nicht ausgeführt wurde. Dem Stil nach gehört es in die Spätzeit des Correggio.

S. 1. Dieses Bild, das bis vor nicht langer Zeit unter Tizians Namen in den Uffizien ausgestellt war, hat zuerst Giovanni Morelli als frühes Jugendwerk des Correggio erkannt. In seinen „kunstkritischen Studien", in dem Band, der die Galerien von München und Dresden behandelt (Leipzig 1891), stellt derselbe Autor folgende Bilder als die frühesten Arbeiten des Meisters zusammen (S. 194 ff.): 1. das Madonnenbild der Uffizien; 2. den Faun in München; 3. Madonna Malaspina in Pavia; 4. Verlobung der heiligen Katharina bei Dr. Frizzoni in Mailand; 5. Christi Abschied bei Mr. Benson; 6. Anbetung des Kindes in der Galerie Crespi; 7. die Madonna im Museo civico in Mailand; 8. die Madonna in Sigmaringen; 9. die vier Heiligen bei Lord Ashburton.

S. 2. Das Bild war früher in der Galerie Costabili in Ferrara und wurde dem Fra Bartolommeo (von einigen sogar dem Raffael) zugeschrieben.

S. 3. Die Echtheit des Bildes beweisen die zwei Gestalten der heiligen Katharina auf den Bildern bei Dr. Frizzoni und Ritter von Reisinger. Dagegen spricht sich sehr lebhaft, doch meines Erachtens mit Unrecht, Charles Loeser aus (Archivio storico dell'arte, N. S. II, 1896, S. 284).

S. 4. Dieses Bild wird im Katalog der Sammlung Karls I. von England, dessen Zeichen es auf der Rückseite trägt, als „a Mantua piece, done by Lovino" (Luini) bezeichnet. Danach stammt es unzweifelhaft aus der berühmten Galerie der Mantuaner Herzöge, die 1627 für den englischen König erworben wurde. Es taucht dann in der Galerie des Kanzlers Fürsten Kaunitz auf, der es 1783 von Papst Pius VII. zum Geschenk erhalten haben soll. Bei der Versteigerung der Galerie 1826 von Hofrat von Adamovics erworben und in dieser durch Rumohr zuerst als Werk des Correggio erkannt. Dann kam es durch Erbschaft an den jetzigen Besitzer. In unserer Zeit zuerst durch Th. v. Frimmel in die Literatur eingeführt, dann auch durch Ricci, dem es bei Abfassung seines Werkes unbekannt geblieben war, und andere anerkannt.

S. 7. Wurde 1888 aus dem Kunsthandel in London erworben.

S. 8. Galt früher in London, von wo es für die Galerie Crespi erworben wurde, als ein Werk der Schule des Dosso Dossi. Die Figuren der Elisabeth mit dem Johannesknaben sind einem Gemälde Mantegnas in S. Andrea in Mantua entlehnt (Abb. bei Ricci S. 62). Die Schatten sind auf diesem Bilde leider sehr nachgedunkelt.

S. 9. Dieses Bild verbarg sich bis vor wenigen Jahren im erzbischöflichen Palast in Mailand unter dem Namen des Scarsellino. Es ist meines Erachtens das einzige aus der Gruppe dieser Jugendwerke, dessen Zuteilung an Correggio nicht unbedingt gesichert ist.

S. 10. Dem Verfasser nur in der Braunschen Photographie bekannt. Offenbar Jugendwerk, dem Bild bei Crespi ganz nahestehend (vgl. die Madonna hier und dort).

S. 11. Stammt aus der alten Kurfürstlichen Galerie. Otto Mündler erklärte es für ein Werk des Palma vecchio, Morelli schrieb es dem Lotto zu. In der Tat ist es in der Farbengebung, besonders der Landschaft, ganz venezianisch. Morelli hat später den richtigen Meister erkannt. Ein eingehender Vergleich des Kopfes mit dem des Johannes auf „Christi Abschied" bei Mr. Benson bestätigt Morellis Zuschreibung. Die These, es sei ein Werk des Palma, ist von W. Schmidt (Repertorium XXIII, 1900, S. 394) und in neuester Zeit von Cl. Philipps wieder aufgenommen (s. Burlington Magazine X, Januar 1907, S. 243).

S. 12. Zuerst gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts von dem Kunstdilettanten Abbate Carlo Bianconi als Werk des Correggio erkannt; es war damals in Mailand bei einem gewissen Rossi. Erwähnt von Tiraboschi, Fiorillo und Lanzi. Dann in Florenz bei einer Familie Parlatore (Ricci S. 109).

S. 13. Am 4. Juli 1514 hatte ein gewisser Quirino Zuccardi dem Kloster von San Francesco in Correggio ein Haus vermacht, das zur Bezahlung eines Bildes für den Hochaltar der Kirche dienen sollte. Am 30. August desselben Jahres schloß der junge Correggio einen Vertrag mit den Vertretern des Klosters, worin er sich verpflichtet, das Bild für den Wert von hundert Dukaten zu liefern. Am 4. Oktober war die Tafel, auf der Correggio arbeiten sollte, noch nicht abgeliefert. Am 4. April 1515 erhielt der Maler den Rest der ihm zustehenden Summe für seine Arbeit (s. Meyer S. 456). Auf dem Hochaltar der Kirche verblieb es bis 1638; dann kam es durch Betrug (Unterschiebung einer Kopie des Malers Boulanger) an Herzog Francesco I. von Modena. Mit der modenesischen Galerie 1746 nach Dresden verkauft (Ricci S. 99—101).

S. 16. Ursprünglich in der Kirche della Misericordia als Stiftung eines Melchiore Fassi. Daselbst noch nach Angabe eines Lokalschriftstellers (Meyer S. 102) im Jahre 1776. Nach einer anderen Angabe dagegen war es in der Galerie Hercolani in Bologna. Jugendwerk, entweder kurz vor der „Madonna des heiligen Franziskus" (so Morelli und Ricci) oder, wie ich glaube, unmittelbar danach entstanden; jedenfalls in engstem zeit-

lichen Zusammenhang mit dieser. Die Verwirrung, die durch mehrere aufeinander folgende Testamente des Stifters (Meyer S. 458) verursacht worden ist, hat Ricci (S. 111/12) in ansprechender Weise gelöst.

S. 17. Kam um 1870 als Vermächtnis der Familie Bolognini (daher wohl als „Madonna Bolognini“ bezeichnet) in die Ambrosiana und wurde hier zuerst von Frizzoni seinem wirklichen Urheber gegeben. Dann ins Museo artistico municipale gelangt, ist es jetzt mit diesem im Castello Sforzesco aufgestellt. Für die Datierung ist die Beziehung des Typus der Maria zu dem heiligen Antonius auf dem Dresdner Altarbild und zur heiligen Martha auf dem Gemälde bei Lord Ashburton entscheidend.

S. 18. Dieses Bild war bis vor kurzem in der Sakristei der Kirche dei Gerolamini in Neapel versteckt, bis Venturi es zuerst erkannte und publizierte (L'Arte IV, 1901, S. 310). Von ihm ist schon die richtige Datierung gegeben. Jetzt in die Galerie in Neapel überführt.

S. 19. War früher auf dem Schloß Soliera bei Modena, das seit 1636 der Familie Campori gehörte (Meyer S. 379). Geschenk des Marchese Giuseppe Campori an die Galerie von Modena, deren einziger Correggio das Bild ist. Die Beziehung zur „Madonna von Albinea“ scheint das Bild in etwas spätere Zeit zu verweisen, als es Ricci ansetzt, bei dem es unter den Jugendwerken vor dem Dresdner Altarbild erscheint.

S. 20. Gemalt für die Kirche San Francesco in Correggio, daselbst in der Kapelle der Munari. 1638 kam es ebenfalls durch Austausch mit einer Kopie des Malers Boulanger (vgl. oben bei der Dresdner Madonna) in den Besitz des Modeneser Herzogs, der es 1649 gegen ein jetzt in Dresden befindliches Bild von Sarto mit dem Großherzog von Toskana tauschte. Von Meyer (S. 99, vgl. S. 317 und 392) u. a. ganz ungerechtfertigterweise bezweifelt, jetzt aber allgemein anerkannt (vgl. Ricci S. 121 ff.). Das Bild, das in interessanter Weise die Komposition der „Madonna della Scodella“ im Kern enthält, stellt übrigens nicht die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten dar, sondern die Ruhe bei der Heimreise aus Aegypten nach Nazareth, bei welcher der ermatteten heiligen Familie ein Palmbaum, sich niederbeugend, seine Früchte darbot und eine Quelle aus dem Boden hervorsprudelte; nach einem apokryphen Evangelium (Ricci S. 303).

S. 21. Stammt aus dem Besitz von Isabella Farnese, dann Galerie Karls III. von Spanien. Die Farbengebung ganz wie bei Bildern, wie der „Madonna Campori“, der „Ruhe auf der Flucht“ in den Uffizien. Das Christkind nahezu identisch auf dem Bilde in Hamptoncourt (S. 23). Von Meyer (S. 380) unrichtig einem „Schüler oder Nachahmer des Meisters“ zugewiesen.

S. 22. Das Bild wird schon 1587 im Besitz des Don Ranuccio Farnese in Parma aufgeführt, der es 1607 in seinem Testament seiner Schwester Margherita (Nonne in San Paolo) vermachte. Dann kam es zurück in die Farnesische Sammlung, mit der es 1734 nach Neapel überführt wurde (Meyer S. 328, Ricci S. 124). Für den Ruhm des Bildes spricht die große Zahl der Kopien. „La Zingarella“, d. h. die Zigeunerin, wegen des seltsamen Haarschmucks genannt. Von Meyer (S. 139) um 1520 zu spät angesetzt, von Ricci richtig mit Bildern, wie die in den Uffizien und Hamptoncourt, zusammengestellt.

S. 24. Wurde 1889 aus dem Nachlaß einer Mrs. Gray in Mailand für das Städelsche Institut erworben und von Thode mit der verschollenen „Madonna von Casalmaggiore“, die in einem Modeneser Inventar von 1720 erwähnt ist, zu identifizieren versucht (s. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XII, 1891, S. 114 ff.). Doch ist diese Identifizierung nur angängig, wenn wir den älteren Beschreibungen von Pagani (1770) und della Palude (1784) große Ungenauigkeiten zutrauen. Trotz nicht günstiger Erhaltung scheint mir besonders das Christuskind die Echtheit des Frankfurter Bildes zu beweisen, das Thode mit 1517/18 vielleicht um eine Kleinigkeit zu spät ansetzt. Gegen die Echtheit traten seinerzeit Frizzoni und von Lützow, dann Venturi, für dieselbe Bode ein.

S. 25. Im Auftrag des Erzpriesters Giovanni Guidotti di Roncopo für die Kirche von Albinea bei Reggio d'Emilia gemalt. Ein Brief des Auftraggebers vom 17. Mai 1517 zeigt, daß der Maler es in Correggio ausführte (s. Archivio storico dell'arte I, 1888, S. 90). Am 14. Oktober 1519 erhielt Correggio die Restzahlung für sein Werk. 1647 mit Gewalt

durch Herzog Francesco I. von Modena von seinem Platz fortgenommen (vgl. Ricci S. 140 ff.). Das Original ist seither verschollen; daß diese Komposition aber die der „Madonna von Albinea" ist, beweist der Umstand, daß daselbst noch jetzt eine Kopie des Bildes hängt. Meyer hat sich durch spätere Angaben irreführen lassen, wenn er glaubt, das Bild zu Albinea habe die „Geburt der Maria" dargestellt (S. 87, 109, 320 und 362). Die gute Kopie in Mailand ist signiert „Antonius Laetus Faciebat". Eine dritte Wiederholung bewahrt die Kapitolinische Galerie in Rom, eine vierte war im Privatbesitz (Ricci S. 146 Anm. 1).

S. 26. Dieses Bild, dessen Photographie ich der Liebenswürdigkeit des Besitzers verdanke, ist nach gütiger Mitteilung von Gustavo Frizzoni erst kürzlich in die Galerie Crespi gelangt. Es ist identisch mit dem von Meyer (S. 404 Nr. 93) erwähnten Gemälde im Besitz des Grafen Bertioli in Parma. 1738 von dem Maler Francesco Monti erworben. Die Bezeichnung „Mater amabilis" auf dem Stich von M. de Magistris von Piacenza (Meyer S. 495 Nr. 528). Die Datierung beruht auf der engen Beziehung zur „Madonna von Albinea"; Frizzoni meint „um 1520".

S. 27—49. Dokumentarisch ist über die Fresken in San Paolo zu Parma nichts bekannt geworden; doch ist die allgemeine Ansicht, sie seien 1518 ausgeführt worden. Bestellerin war die Aebtissin Donna Giovanna Piacenza (s. Meyer S. 111 ff., Ricci S. 159 ff.). Die jüngste Behandlung hat dieser Zyklus erfahren durch Arnoldo Barilli, L'allegoria della vita umana nel dipinto correggiesco della camera di S. Paolo in Parma. Parma, L. Battei 1906.

S. 50—51. Die Familie Farnese besaß im siebzehnten Jahrhundert eine „Vermählung der heiligen Katharina", die als Original Correggios galt, und eine Kopie einer solchen Komposition. Von den Wiederholungen wird jetzt meist diejenige im Privatbesitz in Rom (S. 51) als das Original betrachtet (s. Venturi, Tesori d'arte inediti di Roma, Rom 1896). Ricci hält das Bild in Neapel für eine Kopie von Annibale Carracci (S. 180). Verfasser kennt das römische Exemplar nur nach der trefflichen großen Photographie von Anderson; nach dieser scheint es ihm hinter dem Neapolitaner Bilde zurückzustehen. Auch ein Bild früher im Besitz von Hofrat Th. Schall in Berlin (jetzt in englischem Privatbesitz) ist öfters als Original ausgesprochen worden, steht aber (der Photographie nach zu urteilen) hinter dem einen wie dem anderen der genannten Gemälde zurück. Die „Vermählung der heiligen Katharina" ist gewiß bald nach dem Jahre 1518 entstanden zu denken.

S. 52—82. Die Dokumente über die Fresken in San Giovanni Evangelista sind am bequemsten zugänglich bei Meyer S. 459—461. Danach erhält Correggio am 6. Juli 1520 dreißig Dukaten als erste Rate für die Malerei in der Kuppel, dann in der Folgezeit einzelne Raten; vom Mai bis Juli 1522 folgen Zahlungen für die Dekoration der Tribuna der Apsis, dann wieder andere Posten bis zum 23. Januar 1524, an welchem Tage der Maler durch Quittung sich vollständig befriedigt erklärt. Die Lünette mit dem Evangelisten ist in den Vermerken nicht aufgeführt: dafür werden auch die rein dekorativen Arbeiten — Vergoldung am Fries der Tribuna, Dekoration der Kuppelpfeiler u. a. — bezeichnet. Die Tribuna wurde im Jahre 1587 zerstört, da es sich als notwendig erwies, der Chor zurückzurücken; der Maler Cesare Aretusi aber brachte eine Kopie der Schöpfung Correggios in der neuen Halbkuppel an. Auch Agostino und Annibale Carracci haben sie kopiert; ihre Kopien finden sich in den Galerien von Parma und Neapel. Die Mittelgruppe des Originals wurde abgenommen und ist jetzt in der Bibliothek in Parma in einer entsprechenden Nische angebracht; außerdem sind zwei Fragmente mit Engelsköpfen, die man unschwer auf den Carraccikopien in Parma herausfindet, erhalten (früher bei Lord Ward, Earl of Dudley, jetzt bei Mr. Mond in London). In unseren Abbildungen fehlen die Friesstücke zwischen den Fenstern mit den Symbolen der Evangelisten, die Correggio zum Teil in Verbindung mit Putten grau in grau gemalt hat. Stiche danach im zweiten Band von Pungileonis „Memorie istoriche di Antonio Allegri" (Parma 1818). Man vergleiche auch die Rötelzeichnung im Louvre bei Ricci S. 217. Endlich schreibt man dem Correggio den Entwurf des

Frieses im Hauptschiff zu, dessen Ausführung aber die Hand des Rondani zeigt (Ricci S. 228). Nur ein Feld, das vierte der rechten Seite, ist nach demselben Autor von Correggio selbst ausgeführt. Zu unseren Abbildungen sei endlich bemerkt, daß wir, mit Rücksicht auf die schlechte Erhaltung der Kuppel, die man besonders an den Detailaufnahmen erkennen wird, neben den Reproduktionen nach den Originalen auch die sorgfältigen Aquarelle wiedergeben, welche der Maler Paolo Toschi (1788—1854) hergestellt hat, um sie seinem großen Werke mit Stichen nach den Fresken von Correggio zugrunde zu legen. Obschon diese Aquarelle die Arbeiten Correggios stark versüßlichen, besitzen sie doch einen hohen Wert, weil sie uns über jetzt in den Originalen verlorene Einzelheiten Aufklärung geben.

S. 83. Wir haben ausnahmsweise die Reproduktion eines Stiches aufgenommen, weil die Komposition alle charakteristischen Eigenschaften Correggios zeigt. Das Original muß mit der „Madonna della Cesta“ etwa gleichzeitig gewesen sein. Vasari im „Leben des Girolamo da Carpi“ (VI, 477) erwähnt ein Bild Correggios, das dem Cavaliere Boiardo in Parma gehörte, mit der Madonna, die dem Christuskind ein Hemd anzieht. Diese Beschreibung paßt allein auf diese Komposition. Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts besaß Giov. Battista Bianconi in Mailand ein solches Bild auf geöltem Papier; es ist jetzt nicht nachweisbar (s. Meyer S. 378, Ricci S. 192).

S. 84. Die Geschichte dieser Madonnenkomposition, die gelegentlich als „Madonna del Latte“ bezeichnet wird, bietet ebenso viele Schwierigkeiten als der chronologische Ansatz. Ein solches Bild beschreibt Domenico Ottonelli in seinem „Trattato della pittura“ vom Jahre 1652, im Besitz eines gewissen Periberti, der es aus dem Nachlaß des Kardinals San Giorgio erworben habe, der es seinerseits aus dem Besitz der Aldobrandini durch Erbschaft der Principessa di Rossano erhalten hatte. Im achtzehnten Jahrhundert kennt Padre Resta, Sammler und Händler, zwei Kompositionen, eines bei dem Marchese del Carpio, das andere, welches aus altem römischen Hause stammte, gehörte ihm selbst; er verkaufte es weiter an den Marchese Corbella. Endlich taucht ein solches Bild um 1763 in Rom auf, geht aus den Händen Cavaceppis in diejenigen des Giovanni Casanova über, der es, 1764 nach Dresden berufen, mit sich nimmt (s. Meyer S. 329—333; Ricci S. 187). Gegenwärtig bekannt sind zwei Exemplare, in Budapest, das ein Esterhazy von einem Duca Crivelli erworben haben soll — angeblich früher bei König Karl IV. von Spanien — und jenes der Eremitage in Petersburg. Diese beiden Bilder sind völlig gleich (Ricci und Meyer geben an, daß auf dem letzteren ein kleiner Johannes dem Christkind die Früchte darbringt; doch trifft dieses nach Somoffs Katalog der Eremitage nicht zu). Ein drittes Exemplar, dem der feinsinnige Kunstkenner Otto Mündler den Vorzug gab (Meyer S. 143), war um 1842 bei dem Grafen Cabral in Rom; dieses zeigte den kleinen Täufer an Stelle des Engelchens. Es ist jetzt verschollen. Von den beiden anderen Bildern scheint mir, sowie auch Ricci, das Budapester den Vorzug zu verdienen, wobei freilich die mangelnde Autopsie des Petersburger bemerkt werden muß. Leise Bedenken über das Petersburger Bild äußerte auch Mündler; ebenso schränkt Fritz Harck (Repertorium für Kunstwissenschaft XIX, 1896, S. 421) sein Votum für Eigenhändigkeit etwas ein. Jedenfalls ist aber das Bild in Budapest, das wir abbilden, allseitig anerkannt. Die Epoche der Entstehung anlangend, drückt sich Meyer nicht ganz bestimmt aus, scheint aber die Jahre 1519—1522 anzunehmen. Waagen stellte es mit der „Madonna des heiligen Sebastian“ zusammen, also um 1525. Ricci faßt es mit der „Madonna della Cesta“ in London und der „Anbetung des Kindes“ in den Uffizien zusammen in die Jahre 1519—1520. Zuletzt datiert Venturi dieses und die „Madonna della Cesta“ um 1530; er hält das Petersburger Bild für Kopie (L’Arte III, S. 210). Nach unserer Ansicht ist daran festzuhalten, daß die Madonnen „del Latte“ und „della Cesta“ sich zeitlich dicht aufeinander folgen. Die letztere zeigt, wovon weiter unten die Rede sein wird, so enge Beziehungen zur „Kreuzabnahme“ in Parma, daß über die etwa gleichzeitige Entstehung dieser beiden Gemälde kein Zweifel bestehen kann. Die „Kreuzabnahme“ wird zwischen 1522—1524 entstanden sein (was allerdings

auch nur auf Annahme beruht), und damit wäre eine etwaige Zeitbestimmung auch für diese Bilder gegeben. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß man sich auch für die „Kreuzabnahme" noch zu einem späteren Termin entschließen muß; doch möchte ich ungern über das Jahr 1525 hinausgehen.

S. 85. Die ältere Geschichte des Bildes ist nicht aufgeklärt. Es soll in königlich spanischem Besitz gewesen und von Karl IV. an den Principe de la Paz, Godoy, geschenkt worden sein. 1813 kam es durch Mr. Buchanan nach England und wurde 1825 für die National Gallery erworben (nach dem Katalog dieser Galerie). Etwas anders die neueren Schicksale des Bildes bei Meyer (S. 327). Die Datierung bereitet ähnliche Schwierigkeiten, wie für die „Madonna del Latte"; jedenfalls scheint es mir in engsten stilistischen Zusammenhang mit der „Kreuzabnahme" zu gehören (vgl. die Madonna mit der stehenden Gestalt hinter Maria und den Joseph hier mit dem die Leiter herabsteigenden Joseph von Arimathia dort).

S. 86. Dieses Bild stammt ebenso, wie das „Matyrium von Placidus und Flavia", aus einer Kapelle — der fünften rechter Hand — in San Giovanni Evangelista in Parma. Man nimmt an, daß beide auf Bestellung des Padre Placido del Bono gemalt seien. 1796 nach Paris überführt; von dort 1815 zurückgebracht. Meyer datiert: 1522—1524; Ricci: 1520—1524. Es ist nicht unmöglich, daß die Komposition an das Ende der Periode gehört, in welcher Correggio die Kuppel von San Giovanni malte. Mengs nahm an, beide Bilder seien erst nach deren Vollendung gemalt. Das trifft gewiß für das Martyrium zu, das koloristisch und in den Bewegungsmotiven der Domkuppel weit näher steht als derjenigen von San Giovanni. Die Tatsache, daß die Bilder Gegenstücke sind, zwingt uns nicht zu der Annahme, sie seien unbedingt gleichzeitig entstanden.

S. 89. Milanesi, in seinem Kommentar zu Vasari (IV, 113), bringt die Nachricht bei, daß dieses Bild seit 1617 in der Galerie sich befinde, wohin es als Geschenk des Herzogs Francesco I. von Modena an Großherzog Cosimo II. gelangt sei. Meyer datiert es: 1519?, Ricci: 1519—1520. Beide Ansetzungen scheinen mir wegen der lichten Farbengebung und der weichen Formen (z. B. der Hände der Madonna) zu früh. Ich finde hier Anklänge an Bilder, wie das „Noli me tangere", die „Madonna mit dem heiligen Sebastian" u. a. Selbst unsere Datierung könnte eher zu früh gegriffen sein.

S. 90. Vasari erwähnt dieses Bild im Besitz der Familie Hercolani in Bologna, woselbst es auch der Bologneser Schriftsteller Pietro Lamo (um 1560) kannte. Dann im Besitz der Kardinäle Aldobrandini (1621) und Ludovisi in Rom. Von letzterem durch den Herzog de Medina de las Torres erworben und an König Philipp IV. von Spanien geschenkt. Dieser brachte es in den Eskorial, von wo es in die Galerie zu Madrid gelangt ist (s. Meyer S. 356, Ricci S. 246). Meyer (S. 135/36) drückt Zweifel an der Echtheit des Bildes aus, die unbegründet sind. Allerdings gehört es nicht in die Frühzeit, wie er und andere annahmen, sondern in das Ende der mittleren Zeit, ganz eng in die Nähe der „Madonna des heiligen Sebastian" in Dresden (man vergleiche das Profil der Magdalena hier mit dem Profil des heiligen Sebastian dort). Daher Ricci: 1524 bis 1526. Eine Zusammenstellung dieser beiden Bilder hat auch Thode, Correggio (Künstlermonographien XXX) S. 88/89.

S. 91. Die Geschichte dieses Bildes hat Adolfo Venturi genau aufgeklärt (Arte e Storia III, 1884, Nr. 3, S. 17). Vasari kannte es im Besitz des Arztes Francesco Grillenzoni in Modena. Es blieb in dessen Familie bis 1582, in welchem Jahre es Jacopo Grillenzoni an den Kardinal Luigi d'Este abtrat, der es der Gräfin von Santa Fiora in Rom zum Geschenk machte. In dem Bericht des Vizekanzlers Coradusz an Kaiser Rudolf II. von 1595 ist es als dort befindlich aufgeführt. Dann gehörte es nacheinander den Kardinälen Santa Fiora, Borghese und Barberini, welch letzterer es an Mazarin schenkte. Dessen Erben verkauften es an Ludwig XIV. (s. auch Meyer S. 322). Von Meyer mit „zwischen 1517—1519?" gewiß wesentlich zu früh angesetzt; sicher hat Ricci (S. 181) recht, wenn er sagt: „erst nach 1522". Das Bild steht stilistisch der Dresdner „Madonna mit St. Sebastian" so nahe, daß es gleichzeitig oder nur wenig früher entstanden sein muß.

S. 92. Die erste Erwähnung des Bildes findet sich im Mantuaner Inventar von 1627. Es wird hier beschrieben als „Venus, der schlafende Cupido und ein Satyr". Die Hauptstücke dieser Galerie gingen um 1628 in den Besitz Karls I. von England über. Nach dem Tode des Königs erstand der große Sammler Bankier Jabach in Paris das Bild, von dem es an Mazarin kam. Seine Erben verkauften es an Ludwig XIV. (Meyer S. 337). Meyer sowohl wie Ricci (S. 319 ff.) datieren die Bilder mit 1521—1522 wohl etwas zu früh. Ich verweise hier auf die morphologische Verwandtschaft des Kopfes Jupiters mit der Maria auf dem Pariser Bild der „Verlobung der heiligen Katharina".

S. 93. Die früheren Schicksale dieses Bildes identisch wie die des vorhergehenden. Aus Karls I. Besitz vom Herzog von Alba erstanden, später im Besitz von Godoy (Principe de la Paz). Dann kam es 1808 an Murat, der es nach Neapel brachte. Später im Besitz des Marquis of Londonderry, von dem es für die Londoner National Gallery gekauft wurde (Meyer S. 340). Gewiß sehr nahe zu dem vorigen entstanden; man vergleiche die besondere Handform der Antiope und Venus, sowie die Verkürzung des linken Armes hier und dort.

S. 94. Gemalt um 1525 (welches Datum nicht ganz feststeht) für die Brüderschaft von San Sebastiano in Modena, die es 1659 an Herzog Alfonso III. abtrat. 1746 nach Dresden gelangt. Durch mehrfache Restaurationen, deren erste 1611 bezeugt ist, seiner Harmonie etwas beraubt (vgl. Meyer S. 310, Ricci S. 289).

S. 96. Gemalt für die Kirche der Annunziata in Parma. Vasari (IV, 114) berichtet, wie es sorgfältig abgelöst und an einen anderen Ort übertragen wurde, um es vor dem Untergang zu schützen (wobei ihm eine Namensverwechslung der Kirche begegnet). Seit 1876 in der Galerie in Parma. Heute nur noch mit Hilfe des Stiches zu beurteilen. Die Zeit ist gegen 1525, vielleicht etwas früher.

S. 98. Vasari beschreibt das Bild als über einem Stadttor befindlich. Zur Zeit Pauls III. wurde dieses, die Porta di San Michele, geschlossen und an seiner Statt eine Bastion errichtet. Das Fresko aber verblieb an Ort und Stelle, eine kleine Kapelle wurde herumgebaut, als deren Altarbild es diente; weil man zu dem Kirchlein auf Stufen heranstieg, erhielten Kirche und Bild den Beinamen „della Scala". Seit 1812 von dort in die Galerie überführt (s. Ricci S. 255 ff.). Die Entstehung von Ricci als „um 1524" durchaus richtig angenommen. Ein Vergleich der Madonna hier mit derjenigen auf dem Dresdner Bild mit St. Sebastian (vgl. Kopfform und Hände) machen den Ansatz unzweifelhaft. — Im gegenwärtigen Zustand fehlt der untere Teil der Madonnenfigur. Den ursprünglichen lassen eine Zeichnung in Weimar (Ricci S. 257) und eine Kopie auf einem Altarbild des G. B. Trotti (Malosso) in Firenzuola d'Arda (vgl. Rassegna d'arte I, 1901, S. 124) erkennen.

S. 99—115. Der Vertrag zwischen Correggio und den Vorstehern der Bauverwaltung des Domes von Parma wurde bereits am 3. November 1522, also zwei Jahre vor Vollendung der Arbeiten in San Giovanni Evangelista, abgeschlossen. Der Maler sollte Kuppel, Presbyterium und Apsis ausmalen und dafür 1000 Dukaten in Gold, ferner 100 Dukaten für Blattgold und Farben erhalten. Am 29. September 1526 quittiert Correggio über 76 Dukaten als Restzahlung des ersten Viertels der Gesamtsumme. So bleiben wir über den Beginn der Arbeit im ungewissen, glauben aber aus stilistischen Gründen diesen nicht weit unter das Jahr 1526 herabrücken zu können. Nur eine Zahlung, vom 17. November 1530, ist sonst bekannt; diese beträgt 175 Dukaten als Rest der zweiten Rate (Meyer S. 462—465, Ricci S. 263 ff.). Bemerkenswert ist endlich, daß 1551 die Erben zur Zurückzahlung einer Geldsumme aufgefordert wurden, da er gestorben war, ohne die Arbeit an der Kuppel vollendet zu haben. Daraus möchte ich um so eher schließen, Correggio sei über das Jahr 1530 hinaus, das gewöhnlich als Endtermin bezeichnet wird, an der Kuppel tätig gewesen, als er ja tatsächlich in jenem Jahr erst die zweite von vier Raten vollständig ausbezahlt erhalten hatte, ferner der Stil der Kuppel auf seine letzten Jahre hinweist, endlich diese in der bisher üblichen Datierung seiner Werke sonst fast leer bleiben würden. — Ueber die Kopien Toschis, die wir auch hier zum Vergleich heranziehen, s. oben zu S. 52.

S. 116. Vasari (IV, 115) erwähnt das Bild als eines der beiden, die Correggio im Auftrag des

Federigo Gonzaga, Marchese di Mantova, gemalt habe, der sie als Geschenke für den Kaiser bestimmt hatte. Zwar bezeichnet Vasari irrig den Gegenstand als Venus, weil er es nur vom Hörensagen kannte; doch beweist die Erwähnung der beiden Amoretten, die die Pfeile prüfen, daß damit eben dieses Gemälde gemeint ist. Dann taucht die „Danaë" — zusammen mit der „Io" — am Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Mailand im Besitz des Bildhauers Leone Leoni auf, der sie von seinem Sohne Pompeo aus Spanien erhalten haben soll. Seit 1599 verhandelte Kaiser Rudolf II. wegen des Ankaufs; bei dieser Gelegenheit wird ausdrücklich von seiten Pompeo Leonis hervorgehoben, daß sie im Besitz Karls V. gewesen wären (vgl. die Regesten 12494/5 und 12504 in Band XV des Jahrbuchs der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1894; Urlichs, Zeitschrift für bildende Kunst V, 1870, S. 83; ferner Jahrbuch des Kaiserhauses XIX, 1898, Regesten 16224/27 und 31/2). Im Inventar der Prager Sammlung von 1621 ist das Bild unter Nr. 894 aufgeführt. 1648 durch die Schweden entführt, gehörte es dann der Galerie der Königin Christine an, erst zu Stockholm, dann in Rom. Durch Erbschaft gelangte es danach an Kardinal Azzolini, hierauf an Don Livi Odescalchi, dessen Erben es an den Herzog von Orleans verkauften. Als die Galerie d'Orléans in England verkauft wurde, kam die „Danaë" an den Herzog von Bridgewater, dann an Henry Hope und ward endlich um 1823 in Paris vom Fürsten Borghese erstanden (s. Meyer S. 352, vgl. S. 347; Ricci S. 329ff.). Gewöhnlich nach 1530 angesetzt. Es scheint uns einer etwas früheren Zeit anzugehören, wegen der Beziehung zu den frühesten (zentralen) Teilen der Kuppel (vgl. den Kopf der Leda auch mit der Pariser Zeichnung zur Eva, Ricci S. 281).

S. 119. Dieses Bild ist sicher nachweisbar im Besitz König Jakobs II. von England; vielleicht aber hat es schon Karl I. gehört und ist jenes Bild, auf das der englische Agent Daniel Nys in einem Brief vom 12. Mai 1628 anspielt und das sich damals in Rom befand (vgl. Cl. Phillips, The Picture Gallery of Charles I, London 1896, S. 28). Neuerdings hat Venturi die Echtheit des Gemäldes bestritten und auf eine genaue Wiederholung in Rom hingewiesen, worauf die Heilige in ganzer Figur dargestellt ist (s. unsere Abbildung S. 150). Nach unserer Ansicht ist das Bild in Hamptoncourt doch eigenhändig, ein Werk aus der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre. Es steht in der Kopfbildung der „Danaë" in der Galerie Borghese auffällig nahe.

S. 120. Vasari (IV, 117) sah dieses Bild in Reggio d'Emilia, gibt aber den Besitzer nicht an. 1584 gehörte es nach einem Brief des Gouverneurs Fulvio Rangoni an Alfonso II. d'Este dem Francesco Maria Signoretti (Venturi, Arte e Storia, III, 1884, Nr. 4, S. 26). Um 1590 kam es durch Verkauf an den Grafen Pirro Visconti in Mailand, dann erstand es der Gouverneur dieser Stadt, der Marchese von Caracena, für König Philipp IV. von Spanien. Es blieb fast zwei Jahrhunderte im Besitz der Krone, bis es König Ferdinand VII. dem Herzog von Wellington zum Geschenk machte (Meyer S. 333; Ricci S. 244). Eine sehr gute Wiederholung in der National Gallery in London. — Gewöhnlich wird das Bild zu früh angesetzt. Es kann nur aus der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre stammen. Der Engel entspricht auffallend demjenigen auf dem „Martyrium von Placidus und Flavia" und den Engeln der späten Altarbilder.

S. 121. Die Geschichte dieses Bildes wird dadurch so kompliziert, daß drei Exemplare in älterer Zeit bekannt waren. Eines gehörte 1587 den Grafen Prati in Parma, das andere 1591 den Salviati in Florenz, das dritte 1627 dem Herzog von Mantua. Welches der beiden erstgenannten um 1718 an die Familie Colonna in Rom kam, ist nicht festzustellen. 1798 vom Fürsten Colonna verkauft, auf Umwegen an Murat, dann an den Marquis of Londonderry, von dem es 1834 für die National Gallery gekauft wurde (vgl. Meyer S. 357). — Die Echtheit von Meyer u. a. bestritten, woran die nicht günstige Erhaltung die Schuld trägt. Zudem ist es wohl das unerfreulichste aller Bilder Correggios. Für eine relativ späte Entstehung spricht besonders die Figur des Pilatus in der Ecke links, die in den Propheten der Domkuppel ihre Parallelen findet.

S. 122. Die Geschichte des Bildes genau wie die der „Kreuzabnahme" (s. S. 87). Es stellt das Martyrium der vier Heiligen Placidus und Flavia, Eutychius und Victorinus dar. Das

auffallend lichte Kolorit und die weiche Linienführung, besonders auch in den Gewändern, bestimmen mich zu der Annahme, daß es nicht gleichzeitig mit dem Gegenstück, sondern einige Jahre später, zur selben Zeit wie die Domkuppel, entstanden sei.

S. 124. Ursprünglich in der Kirche Sant' Antonio in Parma. Nach heute nicht mehr kontrollierbaren Angaben 1523 von Donna Briseide Colla bestellt und 1528 aufgestellt. 1749 in den Dom überführt, um der Gefahr des Verkaufs vorzubeugen. 1757 in der Akademie aufgestellt, wo es seither verblieben ist, mit Ausnahme der Jahre 1796—1815, während deren es dem Louvre angehört hat. Die Datierung 1527—1528, für welche Meyer und Ricci eintreten, ist zweifellos annähernd richtig.

S. 128. Aus der Kirche del Santo Sepolcro in Parma. Die einzige sichere Nachricht über das Bild verdankt man der Inschrift auf dem Originalrahmen, der es seit 1893 wieder umgibt. Diese lautet: DIVO IOSEPPO DEIPARAE VIRGINIS CVSTODI / FIDISS. COELITVSQ. DESTINATO HVIVSCE / ARAE COMVNI AERE ERECTORES DEVOTI / ALACRESQ. EREXERE MDXXX. / DIE II. IVNII. Danach ist es am 2. Juni 1530 aufgestellt worden. Nach sonst nicht beglaubigter Angabe bei Pungileoni soll es 1527/28 gemalt worden sein. Das Bild ist 1796 nach Paris überführt worden und gelangte bei der Rückkehr 1815 in die Galerie von Parma. Entstanden wohl 1529—1530.

S. 131 u. 132. Der Originalkontrakt vom 14. Oktober 1522 zwischen Alberto Pratoneri in Reggio und Correggio, der sich verpflichtete, eine Geburt Christi zu malen, ist erhalten (reproduziert bei Ricci S. 309). Dagegen besagt eine Inschrift der Kapelle Pratoneri in San Prospero zu Reggio, daß diese erst 1530 geweiht wurde. 1640 gewaltsam nach Modena in die Galerie Herzogs Francesco I. überführt; seit 1746 in Dresden. Seinem Stil nach kann das Bild erst ganz gegen Ende der zwanziger Jahre entstanden sein; ja, ohne die angeführte Inschrift würde man eher geneigt sein, noch über das Jahr 1530 hinauszugehen. Auf den Originalrahmen, der in San Prospero in Reggio verblieben ist, hat Adolfo Venturi hingewiesen (s. L'Arte II, 1899, S. 116): das Wappen unten in der Girlande sei modern.

S. 134. Dieses Bild war zusammen mit der „Danaë" gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Mailand bei dem Bildhauer Leone Leoni und wurde ebenso wie dieses (s. oben S. 116) von Kaiser Rudolf II. erworben. Wahrscheinlich gleichzeitig mit dem „Ganymed" 1631 nach Wien gebracht, dort in der Schatzkammer bis zur Ueberführung in das Belvedere (s. Meyer S. 344).

S. 135. Die früheste Nachricht über das Bild stammt aus dem Jahre 1585; es gehörte damals der Sammlung des spanischen Staatssekretärs Antonio Perez. Kaiser Rudolf II. bemühte sich, den „Ganymed" und den bogenschnitzenden Cupido, beide dem Parmegianino zugeschrieben, zu erhalten, was aber erst 1603 gelang. Dann in des Kaisers Sammlung in Prag, von dort angeblich 1631 nach Wien gerettet, wo es in der Schatzkammer verblieb, bis die Belvedere Galerie eingerichtet wurde (s. Meyer S. 341 und Engerths Katalog der Wiener Galerie I, S. 117). — Einen Zweifel an der Echtheit des „Ganymed" hat meines Wissens zuerst H. von Tschudi geäußert (Correggios mythologische Darstellungen in „Die graphischen Künste", Wien 1880, S. 8—9). Er wies darauf hin, daß der „Ganymed" fast getreulich mit einer der Engelsgestalten in einem der Zwickel des Doms von Parma — mit dem heiligen Bernhard (vgl. S. 110) — übereinstimmt. Daher hält er ihn für das Werk eines Nachahmers, etwa eines der Carracci. Auch Ricci (S. 339) bezweifelt die Eigenhändigkeit: es sei unmöglich, daß ein Maler wie Correggio sich selbst so sklavisch wiederholt habe. — Ich halte trotz so gewichtiger Stimmen mit Meyer und Venturi (Rivista d'Italia III, 5, S. 93) unbedingt an der Echtheit fest, schon wegen der trotz nicht günstiger Erhaltung erkennbaren Qualität der Malerei. Auch ist die Uebereinstimmung in Einzelheiten nicht so sklavisch, z. B. die Kopfhaltung nicht unwesentlich verschoben, der Gesichtsausdruck bemerkenswert verschieden. Der Umstand, den Ricci hervorhebt, daß das Gewand, wie bei dem herabschwebenden Engel dort, auch hier aufwärts flattert, statt nach unten, wie es richtig wäre, mag sich aus einem künstlerischen Moment (damit das Beinmotiv nicht unklar würde) erklären lassen. Endlich möchte ich

nicht so sicher behaupten, daß der „Ganymed“ unbedingt die spätere der beiden Figuren sei. Ist unsere Vermutung richtig, daß Correggio nach 1530 noch an der Domkuppel gemalt hat, zu deren allerspätesten Teilen die Zwickel gehören, so würde sich das Verhältnis leicht verschieben. Für die Entstehung des „Ganymed“ ist die Uebereinstimmung seines Kopfes mit dem Christus der „Madonna della Scodella“ bestimmend. Zuletzt spricht für den „Ganymed“, daß er das Gegenstück zur „Io“ ist, was durch das genau gleiche Höhenmaß beider Bilder bewiesen wird.

S. 136. Gemalt für die Kirche der Brüderschaft von S. Pietro Martire in Modena. 1649 brachte es der Herzog Francesco I. in seinen Besitz, seit 1746 in Dresden. Nach einem nicht unbedingt schlüssigen Zeugnis (s. Pungileoni II, 234) im Jahre 1532 gemalt, jedenfalls aber aus der letzten Zeit Correggios und nach dem Jahr 1530. Die Studie zu dem Bild im Kupferstichkabinett in Dresden (Abbildung bei Ricci S. 314) zeigt das von dem Künstler geplante Schema der Umrahmung im Charakter der dorischen Ordnung.

S. 138. Dieses und sein Gegenstück auf S. 139 beschrieben im Inventar der Kunstwerke in der „Grotta“ von 1542. In der Korrespondenz des Daniel Nys, der den Ankauf der Mantuaner Galerie für Karl I. von England vermittelte, werden sie besonders hervorgehoben. Ende April 1628 nahm sie der Maler Nicholas Laniere mit nach England. Bei dem Verkauf der Galerie des Königs 1650 durch den Bankier Jabach erworben, sind sie beide später in den Besitz Ludwigs XIV. gekommen. Sie sind in Tempera gemalt (s. Meyer S. 354). Eine Wiederholung des Bildes mit der Allegorie der Tugend in der Galerie Doria in Rom gilt seit Morelli für das Werk eines französischen Malers aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts (s. Galerie Doria Panfili S. 409). Dagegen hat Adolfo Venturi (Galerie Crespi S. 14) die beiden Bilder des Louvre für Werke des siebzehnten Jahrhunderts erklärt. Die letzte Deutung der Bilder gibt R. Förster, Studien zu Mantegna und den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XXII, 1901, S. 178); doch auch diese hebt die Schwierigkeiten nicht auf.

S. 140. Nach Vasari, der das Bild, wenn auch ungenau, beschreibt, zusammen mit der „Danaë“ als Geschenk des Federigo Gonzaga an Karl V. gelangt. Im Nachlaßinventar Philipps II. unter Nr. 1217 beschrieben (s. Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses XIX, 1898, S. CXXIV). Im Jahre 1603 für Rudolf II. erworben und 1621 im Inventar der Prager Schatzkammer verzeichnet. 1648 von den Schweden nach Stockholm entführt, teilt es von jetzt ab die oben (s. S. 116) beschriebenen Schicksale der Galerie der Königin Christine von Schweden bis zu dem Uebergang derselben in den Besitz des Regenten Philipp von Orleans. Dessen Sohn schnitt den Kopf der Leda heraus, den man sich nun aus der alten Wiederholung des Bildes in Madrid (Prado Nr. 1391, s. Abb. L’Arte I, 1898, S. 219) zu ergänzen hat. In diesem Zustand kam die Leda in den Besitz des Malers Charles Coypel und gelangte durch verschiedene Hände 1750 an Friedrich den Großen nach Sanssouci. Seit 1830 in der Berliner Galerie; der Kopf stammt von dem Maler Schlesinger (s. Meyer S. 347). — Seinem Stil nach gewiß nicht vor 1530 entstanden. In unserer Reihenfolge erscheint dieses Bild an letzter Stelle hinter den Allegorien aus dem Grunde, damit diese als Gegenstücke nebeneinander erscheinen können. Chronologisch gehört es wahrscheinlich vor jene.

Anhang

S. 143. Von diesem Bild sind mehrere Exemplare bekannt (s. Meyer S. 394); das Original soll im siebzehnten Jahrhundert in der Galerie Barberini in Rom gewesen sein (s. Meyer S. 363). Der seltene Vorwurf geht auf eine Stelle im Evangelium des Markus XIV, V. 51—52 zurück. Das Original kann aber nicht, wie Meyer annimmt, um 1512 entstanden sein, sondern gehört dem Stil nach gewiß in die zweite Hälfte der zwanziger Jahre.

S. 144. Die ältere Geschichte dieses Bildes unbekannt. Nach Baldinucci besaß zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts Niccolò Gaddi in Florenz eine solche Magdalena von Correggio, die Cristofani Allori oft kopiert hat. 1682 ist es jedenfalls in der Galerie in Modena bereits vorhanden. Aus dieser 1746 nach Dresden gelangt (s. Ricci S. 250 und Woer-

manns Katalog der Dresdner Galerie zu Nr. 154). Als berühmtes Hauptwerk des Meisters allgemein anerkannt, bis es Morelli (Galerien zu München und Dresden S. 208ff.) für eine Kopie erklärte, die etwa in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts von einem dem Adriaen van der Werff nahestehenden Niederländer gemalt sei. Als Hauptargumente dienen ihm der Stil, und daß das Bild auf Kupfer gemalt ist. Morellis Ansicht ist allgemein akzeptiert, jedoch ist die Annahme, daß es von einem Niederländer herrühre, von der Hand zu weisen. Aeltere italienische Kopien des Bildes in Reggio d'Emilia (s. Ricci a. a. O.) und in den Uffizien. Nur Venturi scheint neuerdings das Dresdner Bild wieder als Original in Anspruch nehmen zu wollen (s. Rivista d'Italia, Anno III, Fasc. 5, 15. Mai 1900, S. 82). Jedenfalls ist die Magdalena das Werk eines italienischen Malers und reproduziert ein verlorenes Original des Meisters, welches dem Stil nach ein Werk seiner mittleren Jahre (um 1520) gewesen sein muß.

S. 146 u. 147. In der Brüderschaft des Hospitals von S. Maria della Misericordia in Correggio befand sich auf dem Hochaltar ein Triptychon von Correggio, dessen Mittelbild den segnenden Gottvater (oder vielleicht den Heiland) in einer Glorie von Engeln, die Flügel die Heiligen Bartholomäus und Johannes den Täufer darstellten. 1613 gelangten die drei Bilder in den Besitz des letzten Herrn von Correggio, Don Siro d'Austria, der sie 1635 den Fürsten von Novellara zur Aufbewahrung übergab, von denen er sie dann aber nicht wieder zu erlangen vermochte. Während von dem heil. Bartholomäus jede Spur verloren ist, tauchte im Jahr 1797 in Novellara das Bild eines Johannes des Täufers auf, das nach seiner Form unzweifelhaft der linke Flügel eines Triptychons gewesen sein muß. Es gelangte in den Besitz der Familie Bianconi in Bologna. Während Meyer (S. 377) gegen die Identifizierung mit jenem früher in Correggio befindlichen Bilde sich ausspricht, ist Ricci (S. 133) für dieselbe. Der nach diesem Bilde angefertigte Stich, den wir auf S. 147 reproduzieren, beweist, daß das jetzt in der Sammlung Robinson befindliche Gemälde mit jenem Bild bei Bianconi als Komposition wenigstens übereinstimmt. Ob dieses Bild aber das verschollene Original des Correggio oder nur eine Kopie nach demselben ist, entzieht sich meiner Beurteilung, da ich es nur aus der Photographie kenne. Ich habe es daher unter die zweifelhaften Arbeiten gestellt.

S. 148. Das Mittelbild des eben besprochenen Triptychons oder eine genaue Kopie desselben befand sich später in Venedig in der Sammlung des Malers Niccolò Renier, die 1666 zum Verkauf kam (s. Campori, Raccolta di cataloghi S. 445). Ein zweites Exemplar scheint das in der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm als Original von Correggio unter Nr. 314 des Inventars von 1659 beschriebene Bild gewesen zu sein (s. Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses I, S. CIV). Das Bild in Rom, das unsere Abbildung wiedergibt, ist angeblich aus der Sammlung Renier in die Galerie Marescalchi in Bologna und von dort in die vatikanische Galerie gelangt; es ist eine wahrscheinlich bolognesische Kopie (s. Meyer S. 319, Ricci S. 130).

S. 149 links. Dieses in mehreren Exemplaren vorkommende Bild geht auf ein Originalwerk des Correggio zurück, welches nach den Formen und der Faltengebung an das Ende der ersten Stilperiode des Meisters gehören muß. Daher ist die Vermutung von Ricci (Rassegna d'arte I, 1901, S. 125) sehr ansprechend, daß dies jenes Bild der Magdalena sei, welches der Erzpriester von Albinea in seinem Briefe an Alessandro Malaguzzi in Reggio vom 12. Mai 1517 erwähnt (Archivio storico dell'arte I, 1888, S. 90).

S. 149 rechts. Auch diesem Bild der heil. Margarete scheint ein Original Correggios zugrunde zu liegen. Einmal erinnert es in Einzelheiten auffällig an die heil. Katharina in Hamptoncourt (vgl. die rechte Hand mit dem Buch hier und dort), sodann ist die Uebereinstimmung mit dem Kopf der Maria auf dem Bild der Vermählung der heil. Katharina im Louvre höchst bemerkenswert. Daher muß das Original um das Jahr 1525 entstanden sein.

S. 150. Adolfo Venturi betrachtet dieses Bild als Kopie eines verlorenen Originals (L'Arte IV, 1901, S. 310). Vgl. oben S. 119.

S. 151. Auch dieses Bild ist von Venturi für ein Original Correggios angesprochen worden (in

seinem Werk über die Galerie Crespi in Mailand); doch überzeugt die Attribution, wenigstens nach der Abbildung, nicht. Nach einer Angabe des Oldenburger Katalogs von 1881 wäre es 1787 von Tischbein als ein Werk des Raffael in Neapel erworben.

S. 152. Von allen dem Correggio zugeschriebenen Porträten steht dieses technisch dem Meister am nächsten. Doch haben die großen Schwächen des Bildes alle neueren Kritiker veranlaßt, es nicht als Original anzuerkennen. Nur Venturi hat sich für die Echtheit ausgesprochen, indem er die unhaltbare Vermutung ausspricht, daß sich Correggio hier vielleicht durch Bartolommeo Veneto habe inspirieren lassen (s. L'Arte II, 1899, S. 470). Der Name des Dargestellten ist nicht unbestreitbar gesichert.

S. 153. Der Fries stammt aus der Casa Strozzi-Fontanelli in Reggio Emilia und befindet sich jetzt mit anderen Fragmenten im Museo civico daselbst. Die Annahme von Venturi (s. L'Arte V, 1902, S. 353 ff.), daß es ein Originalwerk Correggios ist, überzeugt nicht.

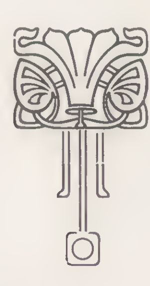
S. 154 links. Dieses Bild ist ein sicheres Werk des Francesco Maria Rondani, als welches es jetzt allgemein, so auch von Herbert Cook (Les Arts, Nr. 44, August 1905) anerkannt wird.

S. 154 rechts. Dieses Fresko war das Mittelstück der Decke eines kleinen Gemaches im Schlosse von Novellara, wurde im Jahre 1845 auf Leinwand übertragen und in der Galerie in Modena aufgestellt. Schon von Meyer (S. 354) angezweifelt, wird es jetzt von Ricci (S. 139) mit vollem Recht dem Maler Lelio Orsi von Novellara (1511—1587) zugeschrieben, der hier Motive von der Domkuppel verwertet hat. Aehnlich auch Venturi (L'Arte III, 1900, S. 14).

S. 155. Dieses Bild wurde 1812 aus der kleinen Kirche S. Croce in Parma in die Galerie daselbst übertragen. Es gehört einem uns nicht bekannten Schüler des Correggio an.

S. 156 links. Kopie im Charakter eines der Carracci nach einem der Engel von der Kuppel des Domes in Parma.

S. 156 rechts. Früher irrig unter dem Namen des Correggio photographiert, jetzt in den Privatzimmern des Palais Harrach, vielleicht dieselbe Komposition wie Meyer, Stiche Nr. 597.



Chronologisches Verzeichnis der Gemälde

Kopien nach verlorenen Bildern, zweifelhafte Werke, Bilder von Zeitgenossen und Schülern

Aufbewahrungsorte und Besitzer der Gemälde



Systematisches Verzeichnis der Gemälde

I. Gemälde religiösen Inhalts: 1. Altes Testament, 2. Neues Testament, 3. Apostel und Heilige — II. Mythologie, Allegorie — III. Bildnisse

I. Gemälde religiösen Inhalts

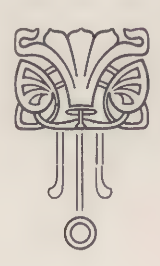
1. Altes Testament

2. Neues Testament

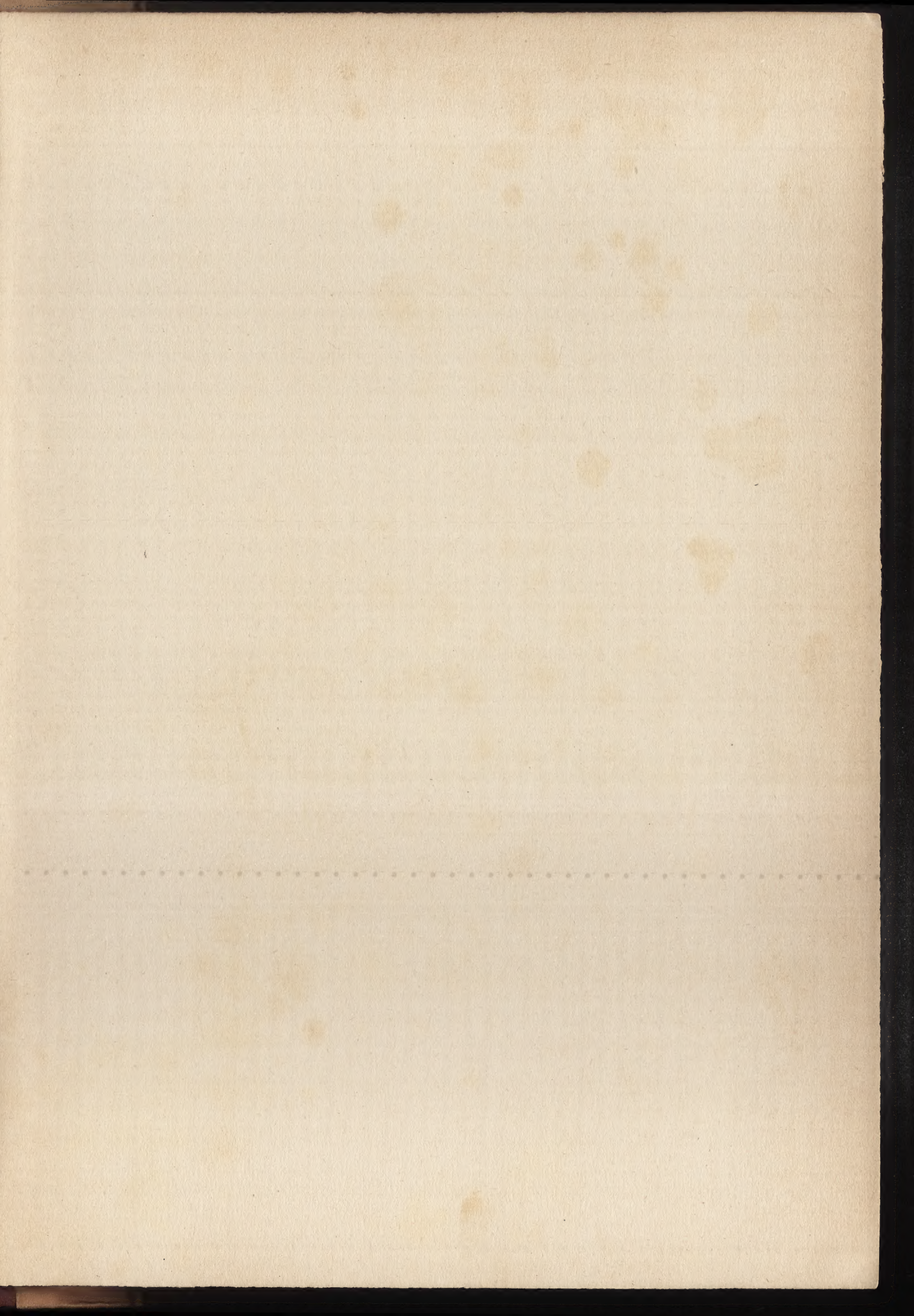
3. Apostel und Heilige

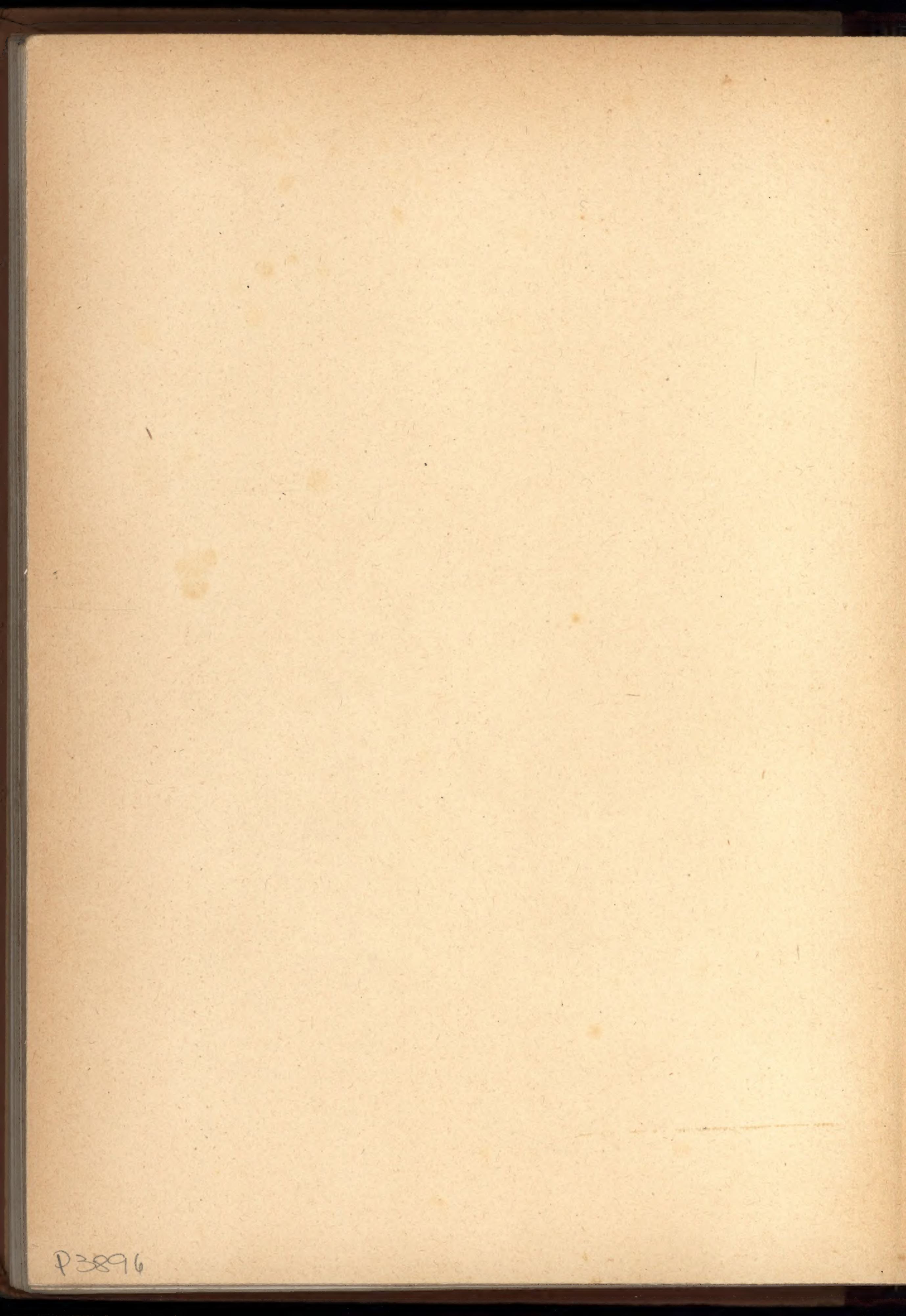
II. Mythologie, Allegorie

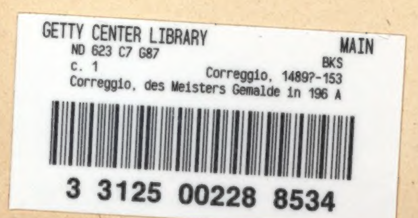
III. Bildnisse










GETTY CENTER LIBRARY
MAIN
ND 623 C7 G87
BKS
c. 1
Correggio, 1489?-153
Correggio, des Meisters Gemalde in 196 A
3 3125 00228 8534

